This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

t
776 I 6

OTTO HARRASSOWITZ
BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

II 167 d

Aug. Zuppinger
UNIV. OF CALIFORNIA

S. W. DEHN'S

LEHRE VOM CONTRAPUNKT,

DEM CANON UND DER FUGE.

NEBST ANALYSEN

VON DUETTEN, TERZETTEN, FUGEN ETC.

VON

ORLANDO DI LASSO, MARCELLO, PALESTRINA U. A.

ZWEITE AUFLAGE.

NEU BEARBEITET VON

BERNHARD SCHOLZ.

A—Z

BERLIN,
VERLAG VON W. WEBER.
1883.

MT55
D4
1883

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen behält sich der Bearbeiter vor.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Herrn

Professor Friedrich Kiel.

602132

Verehrter Herr Professor!

Ihrem Wunsch und Rath verdankt dies Buch seine jetzige Gestalt. Gemeinsam haben wir überlegt, wie das Werk unseres verehrten Lehrers für den Musik-Unterricht auf's neue fruchtbar werden könnte; gemeinsam haben wir festgestellt, was zu ändern, was zu kürzen sei: so ist es nicht blosse Höflichkeit, dass ich Ihnen die vorliegende Arbeit widme.

Gemäss unserer Abrede habe ich die Trennung des strengen Styls vom freien in Cap. I und III systematisch durchgeführt. Ferner habe ich die Abhandlung über den doppelten, namentlich aber den sogenannten polymorphischen Contrapunkt zusammengedrängt. Ich hatte mich bei der früheren Bearbeitung nicht entschliessen können, in diesem Stücke, welches von Dehn's eigner Hand herrührte, zu kürzen; es nahm aber im Verhältniss zum Ganzen einen viel zu grossen Raum ein und enthielt manches Entbehrliche. Auch die Lehre vom Canon ist knapper gefasst, so dass nur die Cap. V und VI beinahe unverändert blieben.

Endlich habe ich die meisten kleinen, in den Text gedruckten Beispiele neu geschrieben; die früheren, soweit sie von mir waren, genügten mir nicht mehr.

Der ganze Lehrgang ist auf unser modernes Tonsystem gegründet; die Kirchentöne standen ja bei Dehn nicht in sonderlichem Ansehen! Jedenfalls würden sie ein Studium für sich erfordern.

Ich hoffe, dass Dehn's Schüler das Buch in der veränderten Gestalt als getreue Darstellung seiner Lehre anerkennen werden. Möge es sich auch bei Ihrem segensreichen Lehramt als ein nützliches und bequemes Hilfsmittel erweisen! Dann erinnern Sie sich wohl zuweilen mancher gemeinsam verlebten freundlichen Stunde des Frühlings 1881, an welche mit besonderem Vergnügen zurückdenkt

Ihr

hochachtungsvoll ergebener

Bernhard Scholz.

Schreiberhau im Riesengebirge.
6. Juni 1882.

UNIV. OF CALIFORNIA

Einleitung.

Die Lehre vom Contrapunkt behandelt den melodischen Theil der Tonkunst, während die Harmonielehre sich vorzugsweise mit dem Bau der Accorde, ihrer Behandlung, ihren Verbindungen unter einander beschäftigt. Die Kunst des Contrapunkts ist wesentlich nichts Anderes, als die Kunst, mehrere Melodieen in wohlklingender Weise selbstständig neben einander herzuführen.

Die Benennung Contrapunkt entstand gegen das Ende des 14ten oder zu Anfang des 15ten Jahrhunderts. Man bezeichnete zu jener Zeit die Noten durch Punkte auf Linien. „Contrapunkt" bedeutet also Gegen-Note, — eine Note, welche gegen eine schon vorhandene, gegebene Note gesetzt wird; und „Contrapunktiren" heisst gegen eine Reihe von gegebenen Noten, gegen eine vorhandene Stimme oder Melodie, eine zweite Reihe, Note gegen Note, „*punctum contra punctum*" setzen.

Bei den Uebungen zur Harmonielehre, dem Generalbass, wurde dem Schüler immer eine Bassstimme, beziffert oder unbeziffert gegeben, über welche er eine gute Harmonie zu setzen hatte, mit nur soviel Rücksicht auf die Führung der einzelnen Stimmen, als nothwendig war, um das Ohr nicht zu beleidigen. Bei den Uebungen im Contrapunkt tritt das umgekehrte Verhältniss ein: das melodische Element ist die Hauptsache, und aus dem Zusammenklang selbstständiger Stimmen soll sich eine gute Harmonie ergeben. Auch wird dem Schüler nicht immer eine Bassstimme zur Bearbeitung vorgelegt, sondern irgend eine einfache Melodie, „*cantus firmus*" oder „*canto fermo*" genannt, welche sowohl Ober-, Mittel- als auch Bassstimme sein kann.

Die Benennung „*canto fermo*" für diese Melodieen ist auf folgende Art zu erklären: Zuerst sammelte der Mailändische Bischof **Ambrosius** im 4ten Jahrhundert n. Chr. die in der Kirche üblichen Melodieen, welche, bis dahin nicht aufgezeichnet, vielen willkürlichen Abänderungen unterlegen waren und immer wieder unterlagen. Im 7ten Jahrhundert

fühlte der Pabst **Gregor der Grosse** sich bewogen, eine neue Sammlung solcher Melodieen zu veranstalten, die er als unabänderlich in einem eigenen Buche, Antiphonarium, notiren liess. Dies Buch wurde am Altar St. Peters befestigt und galt fortan als einzige Norm. Daher also: „*cantus firmus*“, woraus später das italienische „*canto fermo*“ wurde (cantus romanus, cantus planus, cantus choralis). Auf diese Melodieen sind viele herrliche Kirchencompositionen gebaut. Wegen ihrer Einfachheit in jeder Hinscht wurden sie auch als Grundlage für die Uebungen im Contrapunkte gewählt, und man nannte dann im Allgemeinen jeden kurzen einfachen Satz, zu welchem contrapunktirt werden sollte „*cantus firmus, canto fermo*“.

In den älteren Lehrbüchern wird der Contrapunkt mit Rücksicht auf die verschiedene Zeitdauer der Noten in den contrapunktirenden Stimmen und nach deren Verhältniss zu den Noten des canto fermo eingetheilt in

1. gleichen Contrapunkt (contrappunto semplice), (contrapunctus aequalis), in welchem gegen jede Note des canto fermo eine solche von gleichem Zeitwerthe gesetzt wird;

2. ungleichen Contrapunkt (contrappunto diminuto), (contrapunctus inaequalis), in welchem zu jeder Note des canto fermo mehrere Noten gesetzt werden;

3. zusammengesetzten Contrapunkt (contrappunto composto); dies ist derjenige zwei- oder mehrstimmige Satz, dessen Stimmen alle so figurirt sind, dass in keiner ein canto fermo im alten Sinne des Worts zu erkennen ist.

Diese Eintheilung des Contrapunkts ist nach und nach abgekommen. Es sind jedoch aus ihr die weiter unten näher zu besprechenden sogenannten „Gattungen“ entstanden.

Eine andere Eintheilung des Contrapunkts bezieht sich darauf, ob die Stimmen hinsichtlich ihrer Lage gegen einander nur eine oder eine mehrfache Anwendung zulassen.

Ist nämlich ein zwei- oder mehrstimmiger Satz so abgefasst, dass er nur in der ersten, ursprünglichen Lage der Stimmen zu gebrauchen ist, so ist er im „einfachen Contrapunkt“ geschrieben.

Lässt dagegen ein zweistimmiger Satz eine derartige Versetzung der Stimmen zu, dass die ursprüngliche Oberstimme als Bass erscheinen kann, während zu gleicher Zeit die ursprüngliche Unterstimme als Oberstimme auftritt, so ist ein solcher Satz im „doppelten Contrapunkt“ abgefasst, und zwar je nach dem Intervall, in welchem

die Versetzung geschieht, im „doppelten Contrapunkt der Octave, Decime u. s. w.“, wie dies am betreffenden Orte genauer ausgeführt werden soll.

Es erklärt sich aus dem bisher Gesagten von selbst, wann man von einem drei- und vierstimmigen Satze sagt, er sei im „drei- und vierfachen Contrapunkt“ geschrieben. Was unter „gemischtem“, sowie unter „künstlichem“ Contrapunkt verstanden wird, soll ebenfalls weiter unten erklärt werden.

Um in der Lehre vom Contrapunkt dem Schüler nicht blos strenge Schularbeiten im engsten Sinne des Worts aufzuerlegen, wollen wir von Zeit zu Zeit Beispiele solcher Compositionen vorführen, welche auf Grundlage des Vorhergegangenen ausführbar sind und dem Lernenden sogleich die praktische Anwendung des Erlernten darthun.

So folgt z. B. nach der Lehre vom einfachen Contrapunkt die Lehre von der Imitation und vom zweistimmigen Canon. Der Schüler findet sodann Muster von Duetten, Terzetten u. s. w., nach deren Vorbild er sich in diesen Compositionsgattungen versuchen kann.

Auf die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkt folgt die Lehre von den mehrstimmigen Canons, und darauf die von der Fuge.

Dass der fünf-, sechs- und mehrstimmige Satz, obwohl oft zum einfachen Contrapunkt gehörig, erst ganz am Schlusse behandelt wird, hat darin seinen Grund, dass man, um mit Erfolg in dieser Schreibart zu componiren, erstens überhaupt schon eine grosse Fertigkeit in contrapunktischer Technik besitzen, und zweitens, wenn auch nicht immer, doch häufig, das in den übrigen Lehren Vorgekommene anwenden muss. Wenn man daher auch einen achtstimmigen Satz ohne Kenntniss des doppelten u. s. w. Contrapunkts, der Imitationen und anderer Hülfsmittel anfertigen kann, so hiesse es doch nur den Lernenden zu schlechten Arbeiten verleiten, ihn irre führen, — wenn man ihn, ehe er jene Lehren kennt, achtstimmig schreiben liesse, da er ja doch nicht gewandt genug wäre, sich frei zu bewegen, und da man ihm nicht das ganze Gebiet des achtstimmigen Satzes mit seinem Reichthum an Mitteln erschliessen könnte.

Mit der Lehre von diesen vielstimmigen Sätzen schliesst die eigentliche Lehre vom Contrapunkt.

Capitel I.

Lehre vom einfachen Contrapunkt.

Wie bereits oben gesagt wurde, legen wir den Uebungen im Contrapunkt einen canto fermo zu Grund. Wir theilen in der Art, wie die Alten den Contrapunkt in gleichen und ungleichen u. s. w. eintheilten, den Contrapunkt mit Rücksicht auf die Anzahl der Noten, welche gegen eine des canto fermo gesetzt werden, in „fünf Gattungen“ ein. Viele moderne Musiker brechen den Stab über die „Gattungen“; doch ist es bedenklich, einen Lehrgang aufzugeben, der sich lange Zeit bewährt hat, und durch welchen die trefflichsten Contrapunktisten gebildet worden sind. Es ist ja nicht die Rede davon, in diesen Gattungen besondere Compositionsstyle festhalten zu wollen; aber es ist sicher, dass der Schüler, welcher fleissig die Gattungen durchgearbeitet und sich Fertigkeit im Contrapunktiren unter so strengem Zwang erworben hat, mit Leichtigkeit alle anderen Disciplinen bewältigen wird.

So möge sich der Lernende nicht beirren lassen; er wird bald an der Freiheit seiner Technik den Nutzen der strengen Regel erkennen.

Wir theilen den einfachen Contrapunkt ein in die

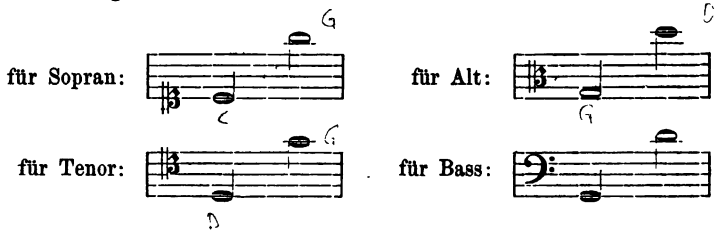
Erste Gattung. Note gegen Note.
Zweite Gattung. Zwei Noten gegen eine.
Dritte Gattung. Drei, vier, sechs und mehr Noten gegen eine.
Vierte Gattung. Gebundener Contrapunkt.
Fünfte Gattung. Verzierter Contrapunkt.

Nun ist die contrapunktische Schreibart in den verschiedenen Entwickelungsphasen der Musik sehr verschieden gehandhabt worden. Die Contrapunktisten der flämischen und römischen Schule (15. und 16. Jahrhundert) gebrauchten frei ausschliesslich consonirende Intervalle und Accorde; Dissonanzen mussten durch Bindungen vorbereitet und regelmässig aufgelöst werden. In dieser strengen Schreibart setzten Palestrina und Lassus ihre Compositionen, welche für Singstimmen allein und meistens zum kirchlichen Gebrauch bestimmt waren. Dies ist der Styl „a cappella“. Mit der Entwickelung der Instrumentalmusik bahnte sich eine freiere Praxis an. Nach Monteverde's

Versuchen gebrauchten die Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts, sowohl Italiener als Deutsche, dissonirende Accorde im freien Eintritt. Auch wurden die vorher gebräuchlichen Kirchentöne allmälig durch die heute üblichen Tonarten Dur und Moll verdrängt.

Wir halten es für erspriesslich, der historischen Entwickelung folgend, den Schüler vom Einfachen zum Complizirten fortschreiten zu lassen und werden die Uebungen im Contrapunkt erst im strengen Styl, jedoch auf Grund unseres heutigen Tonsystems, vornehmen und dann erst die neuere, freiere Praxis berücksichtigen.

Wir schreiben zunächst für Singstimmen und bedienen uns vorzugsweise der C- und F-Schlüssel. Der Schüler halte daran fest, nichts zu Papier zu bringen, was nicht gut sangbar ist. Er überschreite nicht die folgenden Grenzen



A. Strenger Satz.

I. Einfacher Contrapunkt zu zwei Stimmen.

§ 1.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

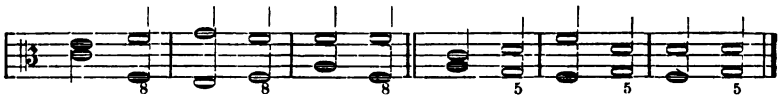
Der Contrapunkt bringt zu jeder Note des canto fermo eine Note von gleicher Zeitdauer.

Dabei sind folgende Regeln zu beobachten:

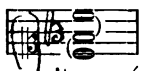
1. Es dürfen nur consonirende Zusammenklänge gebracht werden, und zwar mehr unvollkommene Consonanzen, Terz, Sext, als die leer klingenden vollkommenen, Einklang, Quint und Octave, namentlich auf den guten Takttheilen. Der Einklang soll überhaupt nur bei der Anfangs- und Schlussnote gestattet sein. Auf diesen beiden forderten die Alten geradezu eine vollkommene Consonanz der Tonart; uns genügt es, wenn der Anfang und

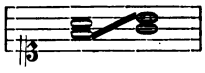
Schluss eines Satzes deutlich die Tonart desselben bestimmt, und wir dürfen z. B. getrost mit der Terz in der Oberstimme schliessen, wenn nur die Bassnote den Grundton angibt.

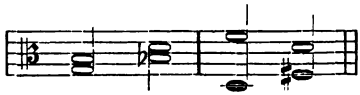
2. Weil die Stimmen sich nicht rhythmisch unterscheiden, so muss auf verschiedene melodische Bewegung derselben hinsichtlich der Hebungen und Senkungen gesehen werden. In eine vollkommene Consonanz darf überhaupt nur durch Gegen- oder Seitenbewegung geschritten werden, z. B.



Hierdurch werden die verpönten offenen und verdeckten Octaven- und Quinten-Parallelen vermieden.

3. Die Führung des Contrapunkts soll eine möglichst ruhige, fliessende und doch nicht einförmige sein. Sprünge dürfen nur in leicht sangbare Intervalle der diatonischen Scala mit unbedingtem Ausschluss des tritonus, d. h. der übermässigen Quart und falschen Quint  stattfinden.

4. Um den tritonus (*mi* contra *fa*) zu vermeiden*), ist eine Fortschreitung zweier grosser Terzen um einen Ton untersagt, z. B.  . Alle andern Querstände sind natürlich gleichfalls ausgeschlossen, z. B.



5. Eine Folge von Noten, welche einen gebrochenen Accord darstellen, z. B. ist möglichst zu vermeiden.

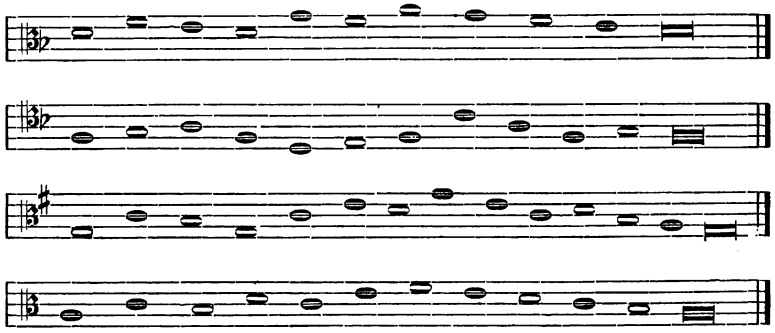
6. Man hüte sich im Interesse der Klangwirkung, die beiden Stimmen zu weit auseinander zu legen.

7. Es ist nur ausnahmsweise (im Interesse einer guten Stimmführung) gestattet, dass sich die Stimmen gegenseitig überschreiten, kreuzen. In diesem Falle werden natürlich die Intervalle von der tiefer klingenden an gerechnet, da diese den wirklichen Bass bildet.

Wir geben nunmehr dem Schüler als Grundlage für seine Uebungen

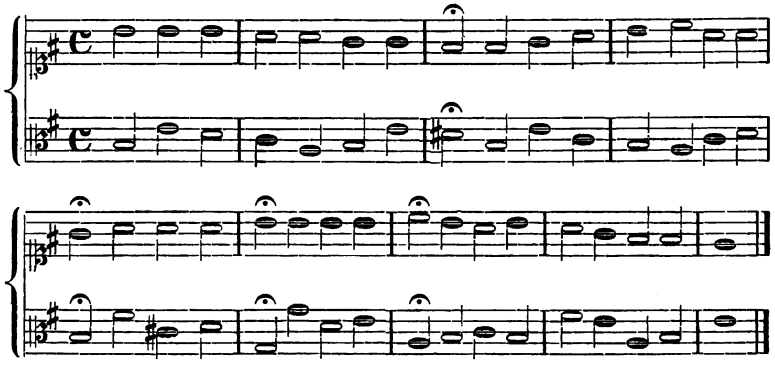
*) Vgl. das darüber gesagte in der Harmonielehre.

einige der kurzen Sätzchen, welche Fux in seinem „Gradus ad Parnassum“ als canto fermo gebraucht. Gegen diese soll abwechselnd eine Ober- und Unterstimme gesetzt werden.

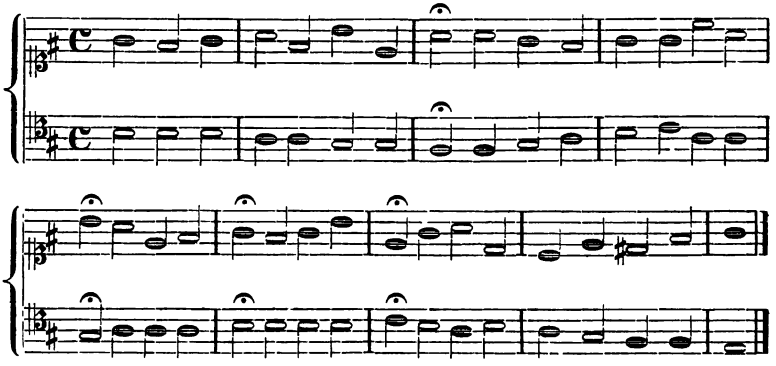


Zu grösseren Uebungen wähle man eine Choralmelodie als c. f. zum Beispiel:

1. der c. f. als Oberstimme:



2. der c. f. als Unterstimme:



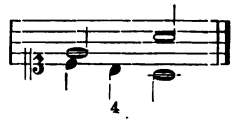
Es ist zu diesem Beispiel absichtlich eine Choralmelodie gewählt worden, welche wegen der vielfachen Wiederholungen einer und derselben Note besondere Schwierigkeiten bietet, einen fliessenden Contrapunkt dagegen zu setzen.

§ 2.

Zweite Gattung.

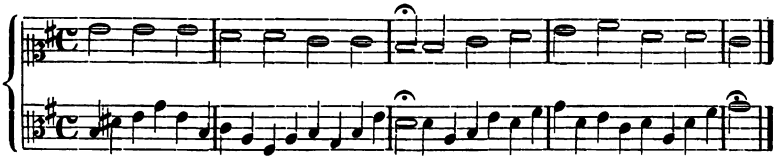
Zwei Noten gegen eine.

In dieser Gattung kommen gegen eine Note des c. f. zwei Noten im Contrapunkt, von denen die erste eine Consonanz sein muss, die zweite Consonanz oder Dissonanz sein kann, letztere jedoch nur im regelmässig stufenweisen Durchgange, so dass sie zwischen zwei Consonanzen zu stehen kommt, z. B.

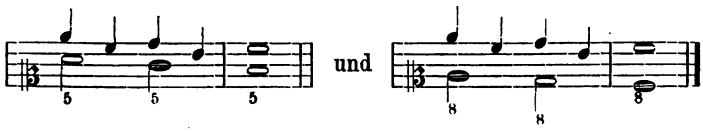


Hier ist das gegen *e* dissonirende *h* zwischen *c* und *a* (beides Consonanzen zur Oberstimme) eingeschlossen.

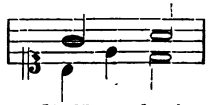
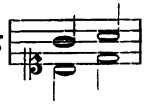
Solcher dissonirender Durchgangsnoten sind aber möglichst viele anzubringen, um dem Contrapunkt melodischen Fluss zu geben und um zu vermeiden, dass er sich als blosse Begleitungsstimme in gebrochenen Accorden darstelle, wie z. B. im folgenden Beispiel, welches schlecht ist:



Wie es besser zu machen ist, siehe am Schlusse des Capitels! Im Uebrigen bleibt Alles zu beobachten, was über die Fortschreitungen der contrapunktirenden Stimme im vorigen § gesagt wurde. Eine Folge von vollkommenen Consonanzen gleicher Art auf guten Takttheilen wird durch dazwischen geschobene Noten auf dem leichten Takttheile nicht verbessert. Es bleibt z. B.

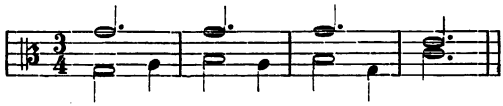


falsch und deshalb verboten, obwohl die Quinten- und Octavenparallelen für das Auge durch dazwischen geschobene Terzen und Sexten aufgehoben scheinen; das Ohr entscheidet anders.

Verdeckte Quinten und Octaven auf nacheinanderfolgenden guten Takttheilen können aber durch die zweite Note des Contrapunkts verbessert werden, z. B. ist  durchaus gut, obwohl im strengen zweistimmigen Satz die Fortschreitung  nicht erlaubt ist.

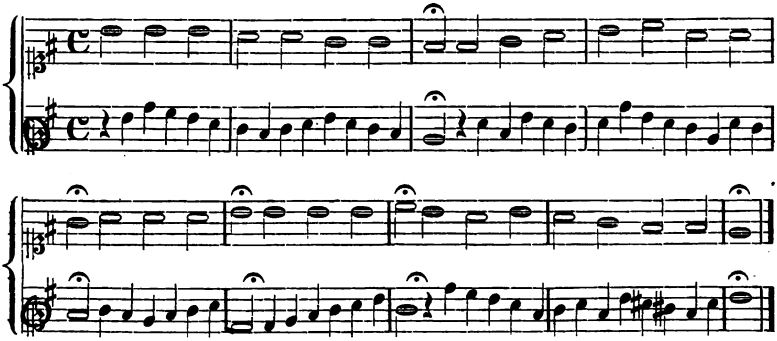
Schliesslich sei noch bemerkt, dass zu Anfang einer Phrase die erste Note des Contrapunkts durch eine ihrem Werth entsprechende Pause ersetzt werden darf; es versteht sich von selbst, dass dann die folgende Note, obwohl auf dem leichten Takttheil, eine Consonanz sein muss.

Im dreitheiligen Takt, z, B. im $^3/_4$ Takt, fasst man in dieser Gattung die beiden ersten Schläge zu einer Note zusammen, wie folgt:

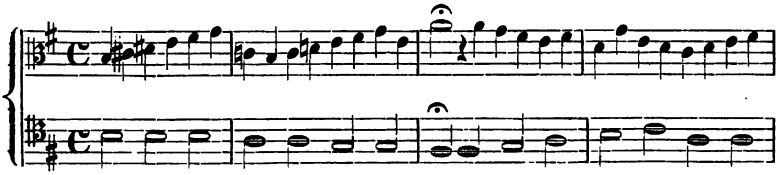


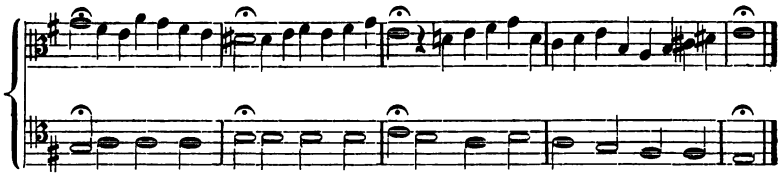
Beispiel eines Contrapunkts zweiter Gattung zu einer Choralmelodie:

1. Der c. f. als Oberstimme.



2. Der c. f. als Unterstimme.





Es ist in diesem Beispiele darauf Bedacht genommen,

1) dass im Contrapunkt stufen- und sprungweise Fortschreitungen abwechseln, die ersteren jedoch überwiegen;
2) dass der Contrapunkt fliessend sei, sich frei bewege und nicht immer in derselben Tonhöhe bleibe;
3) dass der Contrapunkt auf den guten Takttheilen zum c. f. möglichst verschiedene Consonanzen bringe.

§ 3.
Dritte Gattung.

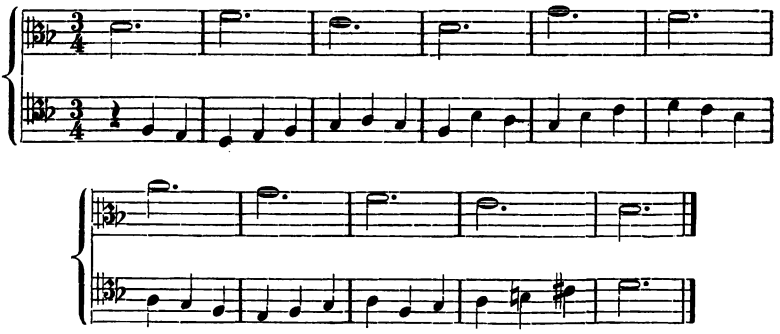
Drei, vier, sechs und mehr Noten gegen eine.

a. Bei drei Noten des Contrapunkts gegen eine des c. f. muss die erste Consonanz sein; die übrigen beiden können Consonanzen oder Dissonanzen sein; letztere dürfen jedoch nur im stufenweisen, regelmässigen Durchgang gebraucht werden; sprungweises Eintreten oder Verlassen derselben ist untersagt.

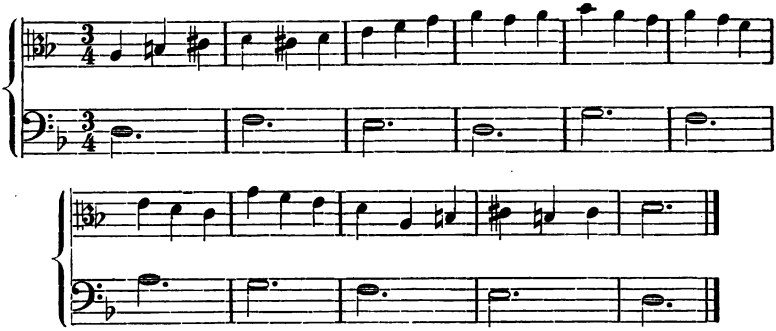
Auch hier ist, wenigstens im rascheren Tempo eine Reihe von Quinten und Octaven auf nach einander folgenden guten Takttheilen zu vermeiden, wenngleich zwei Töne dazwischen liegen.

Beispiele.

1. Der c. f. als Oberstimme.



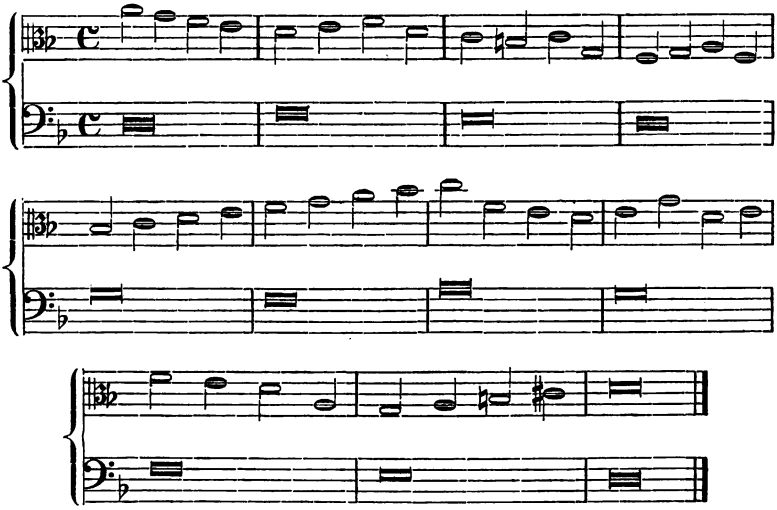
2. Der c. f. als Unterstimme.



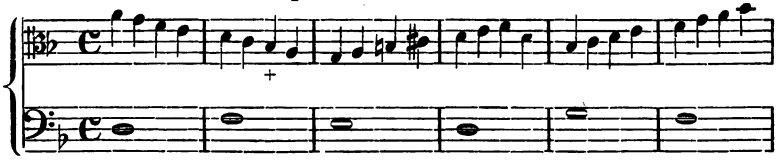
b. Bei vier Noten gegen eine haben wir zu beachten, ob das Zeitmass ein rasches oder langsames ist. Im raschen Zeitmass genügt es, wenn die erste von vier Noten zum c. f. consonirt, im langsamen soll sowohl die erste wie die dritte Consonanz sein, weil dann nur die zweite und vierte als leichte Takttheile angesehen werden. Bezüglich der Behandlung der Dissonanzen gilt Alles bisher gesagte.

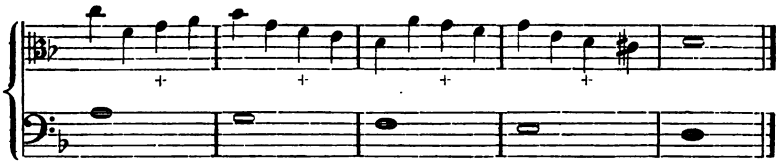
Beispiele.

1. Im langsamen Tempo.



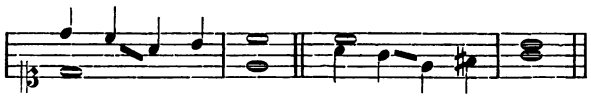
2. Im rascheren Tempo.



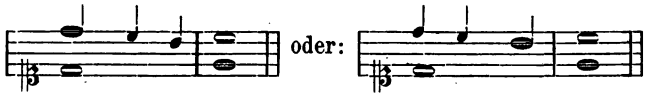


Im letzten Beispiel sind die mit + bezeichneten Noten auf dem dritten Viertel Dissonanzen im stufenweisen Durchgang.

Es sei hier erwähnt, dass die Alten sich bei vier Noten gegen eine manchmal eine Freiheit erlaubten, welche wider die Regel über Behandlung der Dissonanzen verstösst. Es finden sich Beispiele eines sprungweisen Verlassens der Dissonanz, wie folgt:

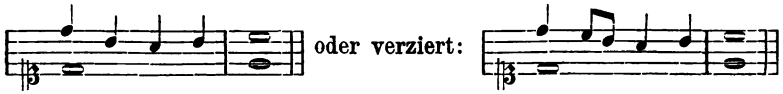


Als Grundlage dieser Fortschreitung ist wohl folgende einfachere Stimmführung anzusehen:



Die vierte Note ist dann eingeschoben, um die Bewegung intakt zu erhalten.

Fux ist der Meinung, die Stimmführung heisse von Rechts wegen:



Das zweite Achtel sei dann, als der Viertel-Bewegung zuwider gestrichen worden und so der Sprung aus der Dissonanz entstanden. Die veränderte Note nennt man „cambiata", Wechselnote.

Wie man sie auch erklären wolle, diese Unregelmässigkeit findet sich bei den besten Autoren.

c. Bei sechs Noten gegen eine ist auf die Taktart zu sehen.

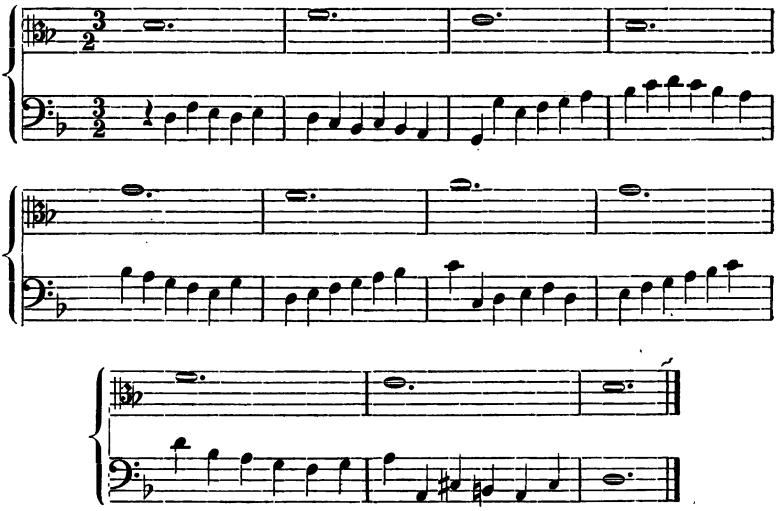
Es kommt nämlich darauf an, wie der sechstheilige Takt entstanden ist, ob durch Zusammenstellung von drei zweitheiligen Taktgliedern, wie die sechs Viertel des $^3/_2$ Taktes und die sechs Achtel des $^3/_4$ Taktes, oder ob durch Zusammenstellung von zwei dreitheiligen Takthälften wie der $^6/_4$ und $^6/_8$ Takt. Im ersten Falle muss die erste, dritte und fünfte Note, im zweiten die erste und vierte Note (das jeweilige gute Takttheil) Consonanz, die andern Noten können Disso-

nanzen im stufenweisen Durchgange sein. Bei ganz schnellem Tempo (Presto) genügt es, dass die erste der sechs Noten consonire.

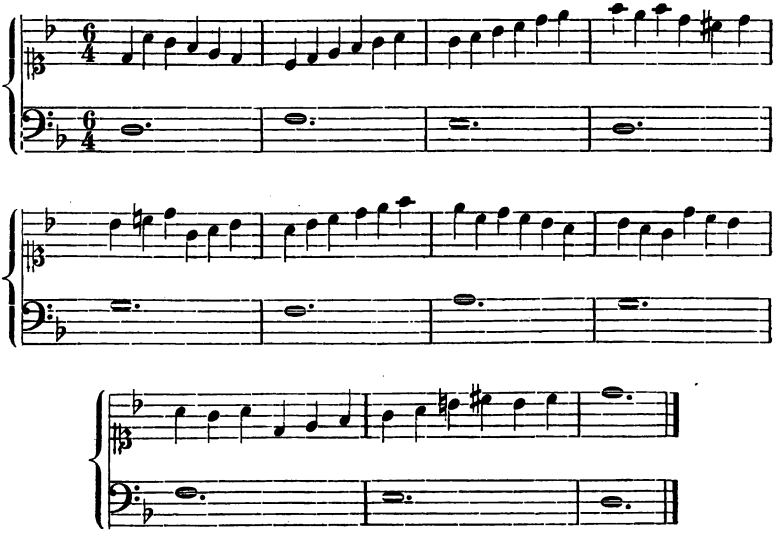
Die lebhaftere Bewegung gestattet und veranlasst, den Contrapunkt hie und da etwas weiter ab vom c. f. zu führen.

Beispiele.

1. c. f. im $^3/_2$ Takt.



2. Im $^6/_4$ Takt.



d. Auch bei acht Noten gegen eine ist wieder das Tempo in Betracht zu ziehen, und das Ohr muss entscheiden, ob es für den Wohlklang genügt, dass die erste und fünfte von den acht Noten consonire, oder ob die Bewegung so langsam ist (Adagio, Lento), dass auf jeden guten Takttheil, also auf die erste, dritte, fünfte und siebente Note eine Consonanz gehört werden muss. Beim Presto ist es auch hier genügend, dass nur die erste consonire.

In derselben Weise lassen sich, wenn man will, zwölf, sechzehn und mehr Noten gegen eine setzen; da dies in der Praxis aber wenig vorkommen wird, und der Schüler, wenn er acht Noten gegen eine geschickt zu setzen weiss, auch deren mehr anzubringen verstehen wird, so können wir schliessen.

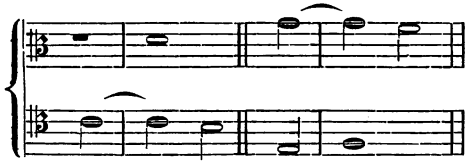
Es sind hier nur kurze Beispiele über einen Fux'schen c. f. gegeben worden; der Schüler arbeite danach auch grössere Sätze, Choräle aus!

§ 4.
Vierte Gattung.

Gebundener Contrapunkt.

(Contrapunctus ligatus. — Contrappunto legato.)

In dieser Gattung kommen entweder zwei oder drei Noten gegen eine. Das Unterscheidende derselben aber ist, dass Dissonanzen auf den guten Takttheilen eintreten. Diese müssen in der Stimme, welche sie bringt, vorbereitet werden; es geschieht dadurch, dass man dieselbe Note, welche auf dem guten Takttheil dissoniren soll, auf dem vorhergehenden schlechten Takttheil anschlägt, sei es allein oder zu einem consonirenden Intervall der andern Stimme, so dass der Ton schon gehört war, ehe er durch den Eintritt oder die Bewegung des c. f. zur Dissonanz wurde. In dem nächstfolgenden Takttheil muss die Dissonanz durch einen Schritt abwärts aufgelöst werden, z. B.



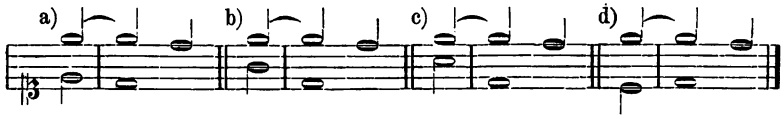
Im ersten Beispiele liegt bereits das *c* im Tenor, wenn der Alt das *d* darüber bringt, und so das Intervall der Secunde, eine Dissonanz erzeugt, welche sich sodann regelmässig durch einen Schritt abwärts (in der Unterstimme) nach der Terz auflöst.

Im zweiten Beispiele wird das *g* im Alt als Consonanz (10) zu dem *e* des Tenors angeschlagen, und so die None vorbereitet, welche dann, um eine Stufe abwärts schreitend, sich in die Octave auflöst.

Man merke: Die reine Quart, Septime und None werden in der Oberstimme sowohl vorbereitet als aufgelöst; diese Dissonanzen sind also anzuwenden, wenn der c. f. unten liegt.

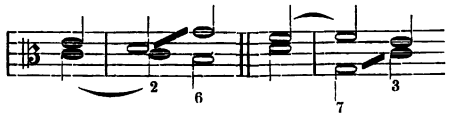
Die Secunde wird in der unteren Stimme gebunden und aufgelöst; sie unterscheidet sich dadurch charakteristisch von der None.*) Die Secunde ist anzuwenden, wenn der c. f. oben liegt.

Zur Vorbereitung kann jedes consonirende Intervall dienen, ausser bei der None. Hier ist die Octave zur Vorbereitung unbrauchbar, weil mit der regelmässigen Auflössung der None eine nur durch die Bindung verzögerte Octavenparallele gegen die Unterstimme entstehen würde. Siehe bei a. Aber auch die Vorbereitungen bei b. und c. sind fehlerhaft; sie maskiren verdeckte Octaven, da die Bindungen überall nur als Vorhalte der nach ihnen eintretenden Consonanz gelten. Gut ist die Vorbereitung der None durch die Decime, wie bei d.

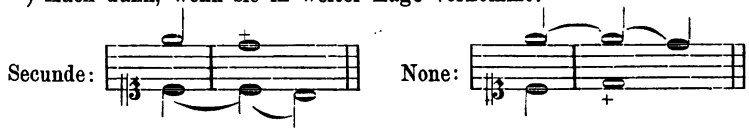


Aufgelöst wird, wie bereits gesagt, jede Dissonanz durch einen Tonschritt abwärts, während die andere Stimme auf derselben Stufe verweilt.

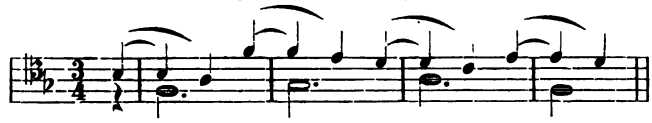
Diese Regel gilt nicht nur beim Contrapunktiren gegen einen c. f., sondern im strengen Satz überhaupt, mit der Erweiterung, dass bei der Bindung der Secunde die Oberstimme (zugleich mit der Auflösung der Dissonanz in der unteren) eine Quart aufwärts springen kann, sowie dass bei der Auflösung der Septime (in der Oberstimme) die Unterstimme sich eine Quart auf- oder eine Quint abwärts bewegen darf, z. B.



*) Auch dann, wenn sie in weiter Lage vorkommt:

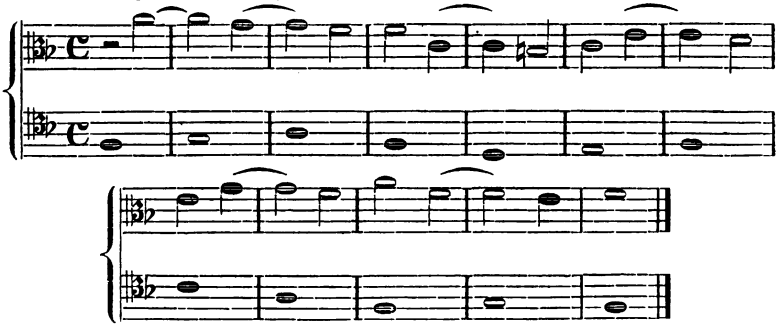


Wir haben gesehen, dass zur Vorbereitung, zum Eintritt und zur Auflösung einer Dissonanz drei Takttheile erforderlich sind. Wenn wir den Contrapunkt im $^3/_4$ Takt, also drei Noten gegen eine setzen, so können*) wir, sofern der c. f. die Unterstimme bildet und nicht etwa Noten wiederholt, in jedem Takt auf das erste Viertel eine Dissonanz bringen, die im letzten Viertel des vorhergehenden Taktes vorbereitet und mit dem nächsten zweiten Viertel aufgelöst wird; das diesem folgende dritte Viertel wird dann wieder zur Vorbereitung für die Dissonanz des folgenden Takts gebraucht, z. B.



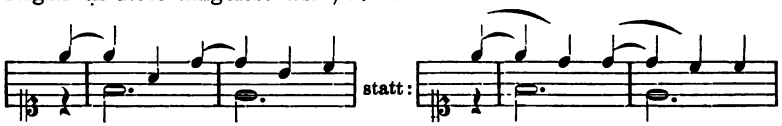
Soll der Contrapunkt unter den c. f. gesetzt werden, so geht dies nicht, weil man nur die einzige Secundenbindung zur Verfügung hat. Nimmt man zum Contrapunktiren eine Stimme in gleicher Tonhöhe wie der c. f. selbst, so kann man Bindungen bald über bald unter demselben anbringen; doch ist bereits oben, § 1, gesagt, dass Durchkreuzungen der Stimmen nur ausnahmsweise vorkommen sollen.

Bei zwei Noten gegen eine ist es überhaupt nicht möglich, in jedem Takt dissonirende Bindungen anzubringen; denn da nach einer Dissonanz die folgende Note zur Auflössung derselben dienen muss, so trifft es sich wohl manchmal, aber nicht immer, dass diese zweite Note zugleich wieder als Vorbereitung für eine Dissonanz dienen kann. Man muss dann in einem Takte die Bindung auslassen, auf den guten Takttheil eine Consonanz bringen, und auf der nachfolgenden zweiten Note, die auch wieder eine Consonanz sein muss, eine Bindung für den folgenden Takt vorbereiten; z. B.



* Anmerk. Dass wir es können, sagt noch nicht, dass wir es unter allen Umständen sollen; die Rücksicht auf eine schöne Stimmführung geht auch hier vor.

Man findet hie und da zwischen die gebundene Dissonanz und ihre Auflösung eine andere consonirende Note eingeschoben, derart, dass die Dissonanz zwar sprungweise verlassen, aber mit der nächstfolgenden Note aufgelöst wird, z. B.



Dergleichen ist ausnahmsweise im Interesse einer freieren melodischen Führung zu gestatten.

§ 5.

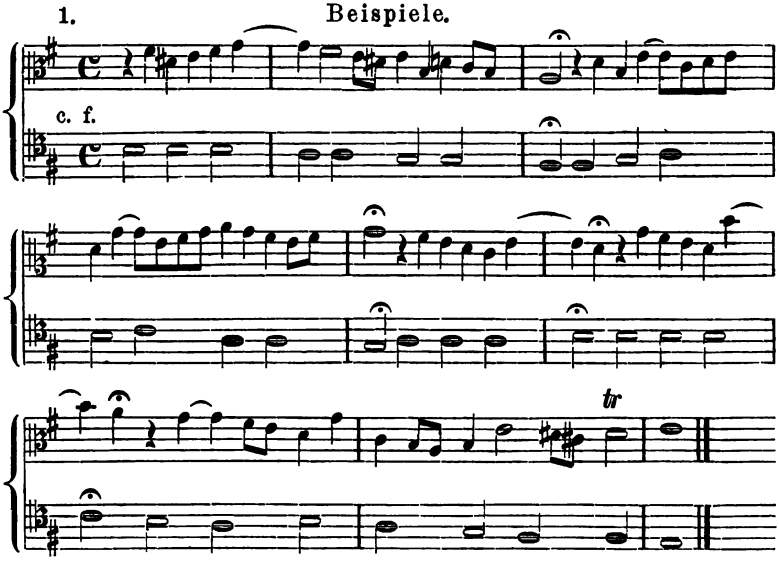
Fünfte Gattung.

Verzierter Contrapunkt.

(Contrapunctus floridus. — Contrappunto fiorito.)

Die contrapunktirende Stimme ist in Hinsicht auf ihre Bewegung durchaus frei. Die Anwendung alles dessen ist gestattet, was in den vier vorhergehenden Gattungen gelehrt worden ist. Nun handelt es sich darum, eine wirklich schöne, melodische Gegenstimme zum c. f. zu erfinden.

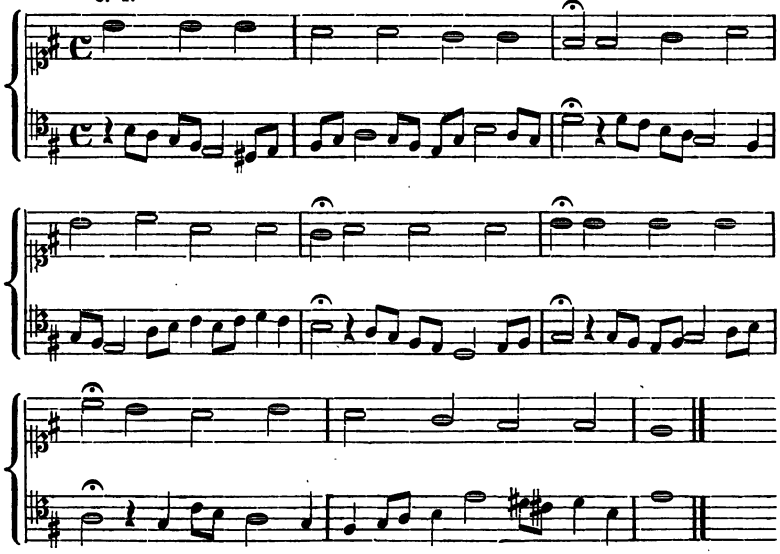
1. Beispiele.



Das Beispiel beginnt mit zwei Noten gegen eine des c. f.; zu Anfang des zweiten Takts ist eine gebundene Septime; im Uebrigen

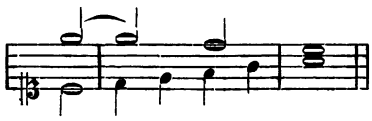
sind auf den guten Takttheilen ausschliesslich Consonanzen, Dissonanzen nur in regelmässig stufenweisem Durchgange angebracht. Ebenso ist es im zweiten Absatz; denn die Bindungen in demselben haben nur rhythmische Bedeutung, da sie keine Dissonanz vorbereiten. Dissonirende Bindungen treten erst wieder auf den Schlussnoten des dritten und vierten Absatzes, sowie im letzten ein.

2. c. f.



Im zweiten Beispiel ist eine kurze melodisch-rhythmische Figur (Motiv) beibehalten und durchgeführt worden, allerdings mit Freiheit und Abwechslung, um Eintönigkeit zu vermeiden.

Im sogenannten „zusammengesetzten Contrapunkt“ (vgl. Einleitung) kommt es häufig vor, dass während der Auflösung einer Bindung in der einen Stimme die andere sich bereits wieder fortbewegt, z. B.



Für diese Praxis ist in den „Gattungen“, welche auf das Verhältniss des Contrapunkts zu einem ruhig schreitenden c. f. gegründet sind, keine Gelegenheit.

II. Einfacher Contrapunkt zu drei Stimmen oder dreistimmiger Satz.

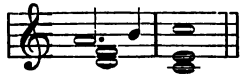
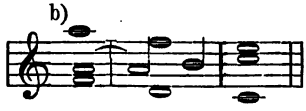
§ 6.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

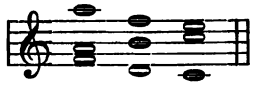
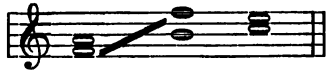
Hinsichtlich der Zeitdauer der Noten ganz wie § 1. Es kommt hier zu den zwei Stimmen noch eine dritte contrapunktirende Stimme. In der alten Schreibart darf der Zusammenklang der drei Stimmen nur consonirende Dreiklänge oder deren erste Umkehrung (Sext-Accorde) bilden.

Der falsche Dreiklang soll im strengen Styl überhaupt nur im Durchgang gestattet sein, z. B.

a)  oder b) 

Danach würde er in dieser Gattung nicht in Betracht kommen; aber er findet sich bei guten Lehrern, z. B. Fux auch in folgender Anwendung:

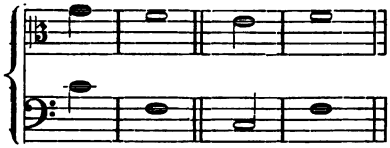
also in der ersten Gattung: Note gegen Note, wenigstens dem Buchstaben der Regel nach, obwohl es einleuchtet, dass das *h* nur als Durchgang aufzufassen ist, da die beiden anderen Stimmen liegen bleiben.

Selbst  ist bei Fux zu finden, und mag als eine Umgestaltung des Beispiels b) gelten; der Leitton *h* tritt stufenweise, das *f* in der Gegenbewegung mit einem kleinen melodischen Schritt ein. Die Note *f* war überdies vorher schon in der Unterstimme gehört und das Ohr fasst das *h* unzweifelhaft auch hier als Durchgangsnote zu einem liegenden *f* auf. 

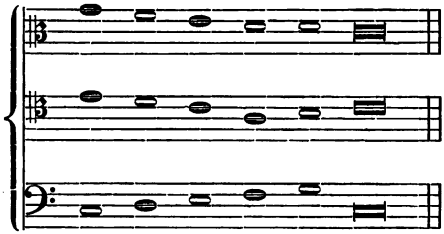
Jedenfalls darf der falsche Dreiklang nur sehr ausnahmsweise und in der eben angegebenen Behandlung gebraucht werden.

Der consonirende Dreiklang soll so viel als möglich vollstimmig auftreten; doch veranlasst die Rücksicht auf eine fliessende Stimmführung oft zur Auslassung von Intervallen und zur Verdoppelung anderer.

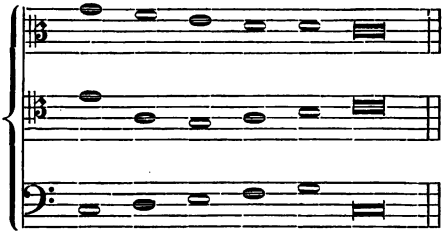
Was über Bewegung der Stimmen, Vermeidung von Querständen u. s. w. in § 1 gesagt worden ist, gilt auch hier. Quinten- und Octavenparallelen sind natürlich unbedingt, verdeckte Quinten und Octaven in den äusseren Stimmen verboten. Am Schluss, zur Cadenz, werden indessen auch in den äusseren Stimmen folgende Schritte (verdeckte Octaven) erlaubt.



Fux knüpft an das folgende kleine Beispiel einige sehr nützliche Erläuterungen, welche wir hier wiedergeben:



Aloysius, der Lehrer, stellt es als Muster auf; dagegen erlaubt sich Joseph, der Schüler, die Bemerkung, dass, der Vorschrift gemäss, der Dreiklang wohl auch im zweiten und dritten Takte hätte vollstimmig auftreten können ohne fehlerhafte Fortschreitungen, wie folgt:



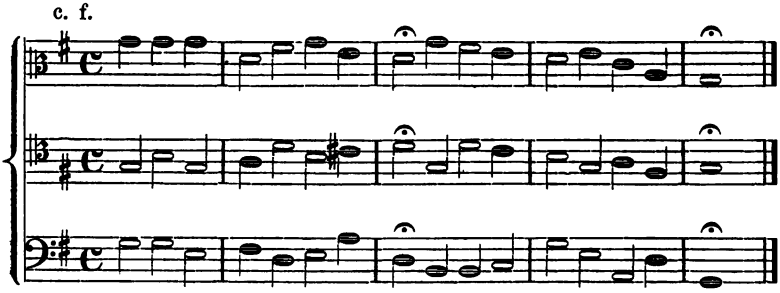
Der Lehrer erkennt dies an, fügt aber hinzu: „Wer sieht nicht, „dass das erste, mein Exempel, mehr der Natur, Ordnung und Ver„änderung gemäss sei? Mit der Natur und Ordnung kommt es wohl „überein, weil in selbigem der Tenor schön stufenweise, ohne Sprung, „bis zum dritten Takte eingeschlossen, absteiget.“ Nach einigen allzu subtilen Bemerkungen (unter welchen nur die hervorzuheben ist, dass, wenn der Bass vom *mi* zum *fa*, also von der 3ten zur 4ten Stufe der

Tonart fortschreitet, in den Oberstimmen die Sext zum *mi* besser passe als die Quint) fährt Aloysius dann fort, dass in seinem Beispiel auch mehr Veränderung (d. h. Abwechslung) sei, als in jenem des Schülers, weil das *a* im Tenor bei ihm nur einmal, dagegen in Josephs Exempel zweimal vorkomme.

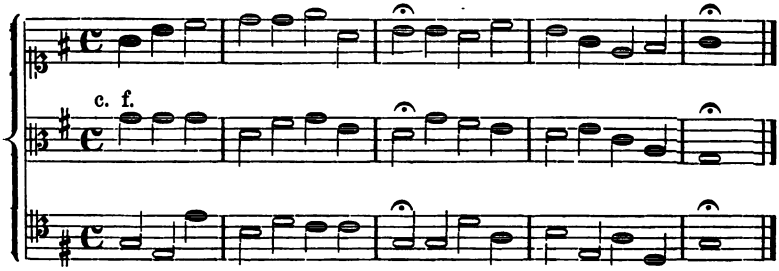
Man ersieht hieraus, welches Gewicht auf eine gut melodische Führung der Stimmen zu legen ist, und dass ihr in contrapunktischer Schreibart der Vorrang vor der vollstimmigen Harmonie gebührt.

Beispiele.

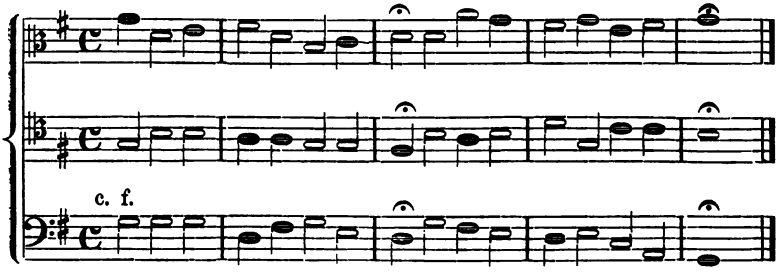
1. Der c. f. in der Oberstimme.



2. Der c. f. als Mittelstimme.



3. Der c. f. im Bass.



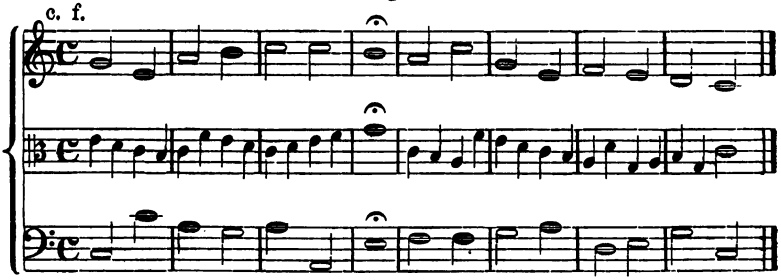
§ 7.

Zweite Gattung.

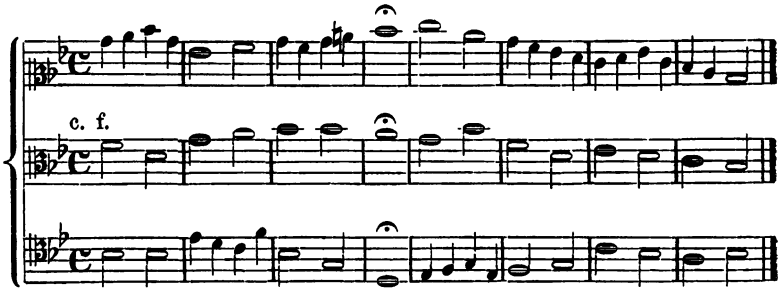
Zwei Noten gegen eine.

Zu zwei Stimmen in gleichen Noten contrapunktirt eine dritte mit zwei Noten gegen eine. Hier gelten alle § 6 gegebenen Regeln, ausserdem aber, was die melodische Führung der bewegteren Stimme betrifft, die Vorschriften des § 2. Auf den guten Takttheilen sollen nur consonirende Accorde vorkommen; Dissonanzen stets im stufenweisen Durchgange.

Beispiel.



Der Schüler bearbeite hiernach Choräle in allen drei Lagen; eine (weit leichtere) Variante dieser Uebung ist, dass man zum c. f. die beiden andern Stimmen abwechselnd in zwei Noten gehen lässt, z. B.



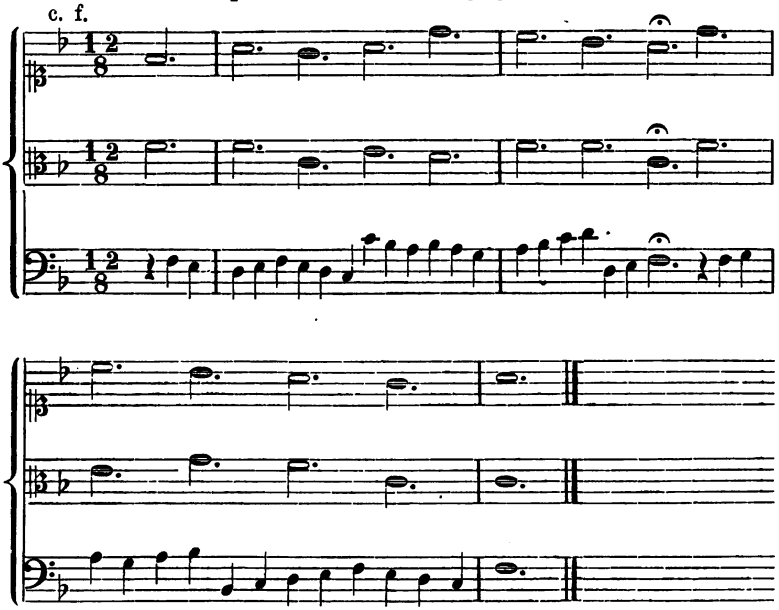
§ 8.

Dritte Gattung.

Drei, vier, sechs und mehr Noten gegen eine.

Auch hier gelten die Regeln des § 6 in Verbindung mit jenen des § 3.

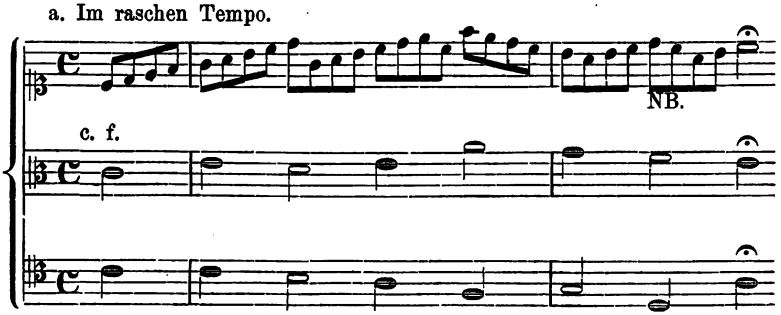
Beispiele mit 3 Noten gegen eine.



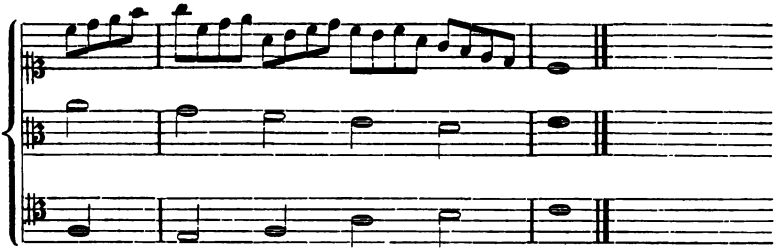
Wenn man vier Noten gegen eine in bewegtem Tempo setzt, so dass nur die erste der vier als Consonanz behandelt wird, so empfiehlt es sich, die beiden andern Stimmen in gleichen Noten zu setzen; wenn jedoch im langsamen Tempo die erste und dritte der vier Noten consoniren soll, so kann man die andere Stimme zum c. f. mit zwei Noten setzen, welche in diesem Falle aber beide Consonanzen sein müssen, z. B. den c. f. in halben Noten, die zweite Stimme in Viertel-, die dritte in Achtel-Noten.

Beispiele mit 4 Noten gegen eine.

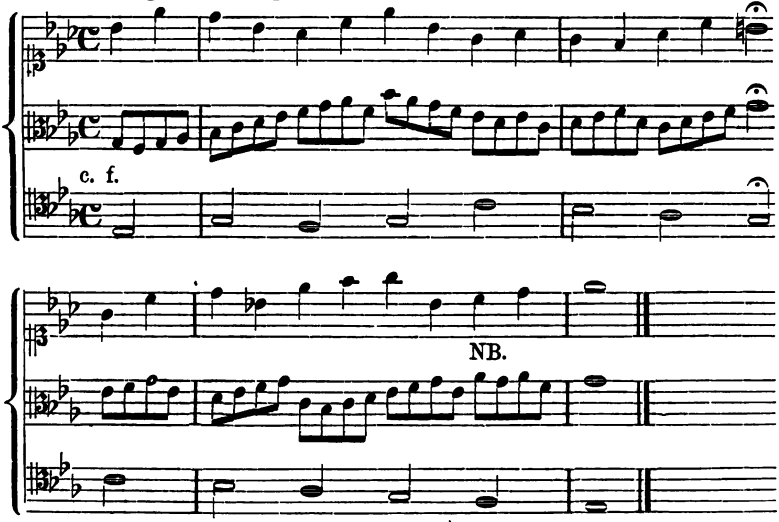
a. Im raschen Tempo.



NB. Vgl. § 3 über die „cambiata".



b. Im langsamen Tempo.



NB. Vgl. § 6 über den falschen Dreiklang.

Die letzte Note des c. f. ist wegen des vollkommneren Abschlusses verändert worden.

Die Regeln für die Behandlung von sechs und mehr Noten gegen eine ergeben sich aus dem Vorhergehenden von selbst.

Auch diese Uebungen lassen sich mit abwechselnder Bewegung in den Stimmen ausarbeiten.

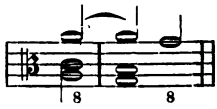
§ 9.

Vierte Gattung.

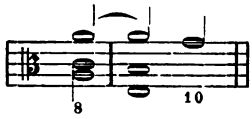
Gebundener Contrapunkt.

Was über Vorbereitung der Dissonanzen und ihre Auflösung durch einen Tonschritt abwärts im § 4 gesagt worden ist, hat im Wesentlichen auch hier Geltung; nur handelt es sich im dreistimmigen Satz nicht um das Verhältniss der Dissonanz zu einer anderen Note, sondern

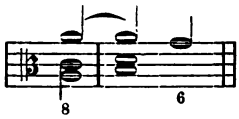
zu einem Accord. Die Bindungen sind — wie dies für den zweistimmigen Satz schon betreffs der None bemerkt wurde — als Vorhalte der folgenden Consonanz anzusehen, und die Stimmführung muss richtig sein, auch wenn diese Vorhalte nicht vorhanden wären. Folgende Fortschreitung ist falsch und gilt als Octavenparallele:



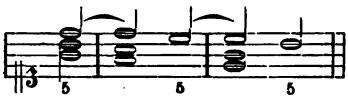
Richtig wäre:



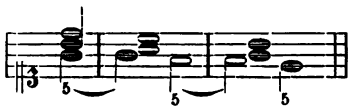
und



Was Quintenfolgen betrifft, so machen manche Theoretiker einen Unterschied zwischen

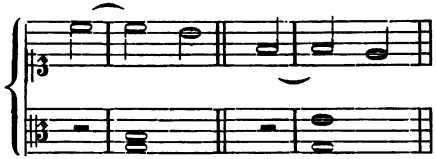


und

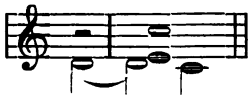


verbieten die erste und erlauben die zweite, obwohl beide schlecht klingen. Nur in sehr langsamer Bewegung, wenn das Ohr Zeit hat, auf den Accorden, welche zwischen den Quinten liegen, länger zu ruhen, könnten solche Fortschreitungen zu dulden sein.

Im dreistimmigen Satz soll zu einer Bindung die Auflösungsnote in einer andern Stimme nicht gleichzeitig erklingen, selbstverständlich die None ausgenommen. Man vermeide also:



Hier ertönt zur Quart die Terz — beides vom Grundton aus gerechnet — und zur Septime die Sext. Es entsteht hierdurch ein widriger Zusammenklang, ganz abgesehen davon, dass die Harmonie wegen des fehlenden dritten Accordtones leer erscheint. Vollends unerträglich würde



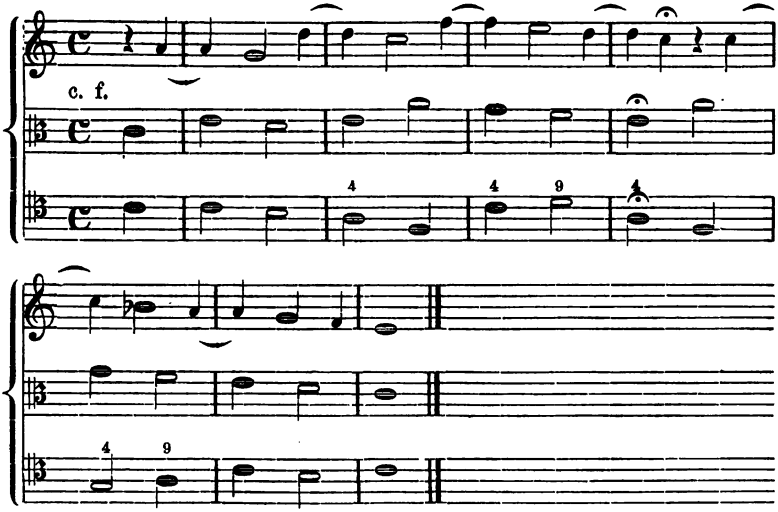
sein, weil hier ausserdem eine fehlerhafte Behandlung der Septime *d*—*c* vorläge.

Es können in dieser Gattung des dreistimmigen Satzes wie im zweistimmigen zwei oder drei Noten gegen eine gesetzt werden. Man

übe zuerst mit Bindungen in einer Stimme zu gleichen Noten in den andern; dann mag man Uebungen mit Bindungen, welche in den contrapunktirenden Stimmen abwechseln, vornehmen.

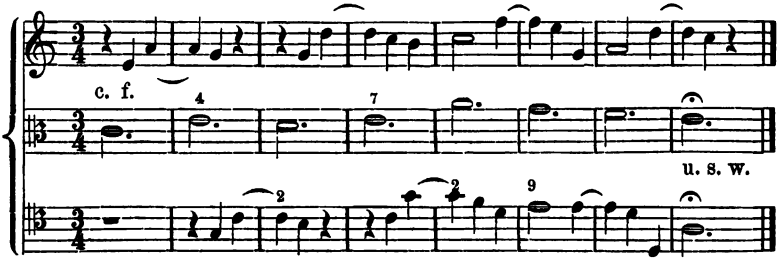
Beispiele.

a. Zwei Noten gegen eine, die Bindungen alle in einer Stimme.



Es sind hier ausser den dissonirenden, ächten Bindungen, um den Rhythmus festzuhalten, auch consonirende Bindungen, blosse Syncopen angebracht.

b. Drei Noten gegen eine, abwechselnd in Sopran und Tenor.



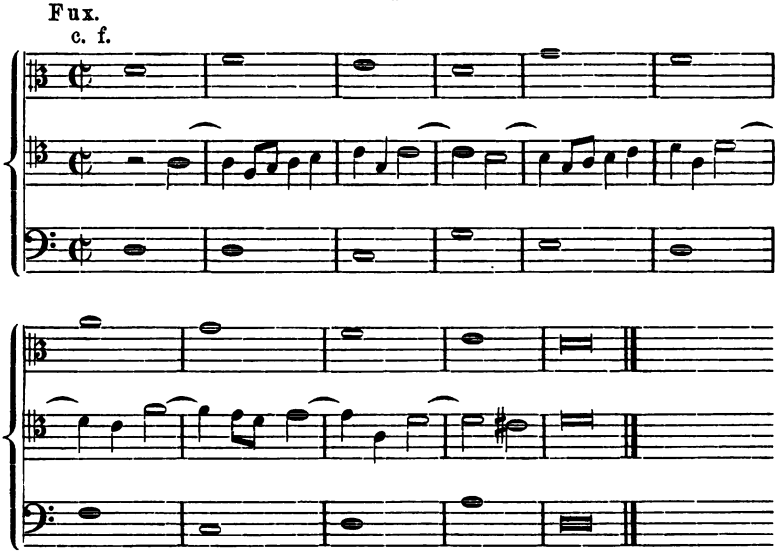
§ 10.

Fünfte Gattung.

Verzierter Contrapunkt.

Es findet alles das Anwendung, was in den vorigen §§ gezeigt worden ist; diese Gattung ist eine Verbindung der vier ersten, der Uebergang zur freien Composition.

Beispiel.



Anmerkung. Dies Beispiel steht nicht in D-moll, sondern in der sogenannten dorischen Tonart, deren Scala ist: *D e f g a h c D;* in der Schlusscadenz wird das *c* in *cis* verwandelt.

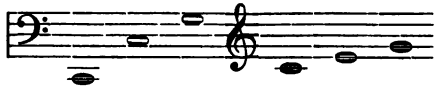
III. Einfacher Contrapunkt zu vier Stimmen oder vierstimmiger Satz.

§. 11.

Den Regeln des dreistimmigen Satzes, welche durchaus in Geltung bleiben, ist nicht viel hinzuzufügen. Die Uebung muss das Beste thun.

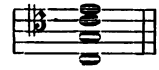
Die grösste Schwierigkeit bietet die richtige Anwendung der Verdoppelungen; der Dreiklang besteht — wie sein Name sagt — aus drei Tönen; im vierstimmigen Satze muss also mindestens einer derselben verdoppelt werden.

Fragen wir nach den mitschwingenden Tönen, z. B, des grossen *C*, so finden wir sie (als sogenannte Flageolet-Töne auf der *C*-Saite des Violoncells oder als Naturtöne des *C*-Horns) in folgender Reihe:

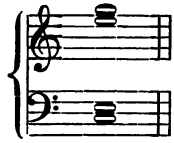


Wir bemerken, dass das *c* zweimal auftritt, ehe die Quint einmal kommt, dreimal vor der Terz; ferner, dass die Terz höher liegt,

als Grundton und Quint. Ein Dreiklang, den wir in vier Stimmen so legen, dass er dieser natürlichen Ordnung am meisten entspricht, wird sich als der klangvollste erweisen; z. B.

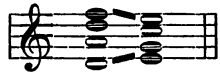


Diejenige Lage der Accorde, welche ihr am meisten zuwider ist, wird am schlechtesten klingen, z B.

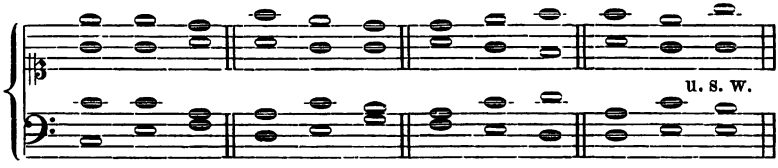


Hier ist die tiefe Terz und ihre Verdoppelung in der Höhe recht unschön. Desgleichen die enge Lage von je zwei Ober- und Unterstimmen, während dazwischen eine Lücke von zwei Octaven ist.

Es wird sich ferner (wenn wir auch darin der Natur folgen) bewähren, möglichst oft die Octave, nachher die Quint und am seltensten dieTerz zu verdoppeln. Findet diese Verdoppelung dennoch statt, so sei man vorsichtig, namentlich beim Sextaccord; es versteht sich von selbst, dass man in die verdoppelte Terz, sobald sie in den äusseren Stimmen liegt, nur durch Gegen- oder Seitenbewegung eintreten kann; z. B.



aber man verlässt sie auch am besten durch Seiten- oder Gegenbewegung, besonders die grosse Terz, welche sich durch hellen, scharfen Klang auffällig macht, also:

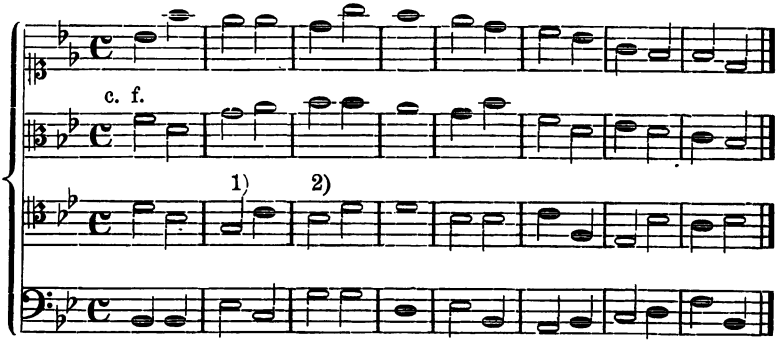


Es geht ja überhaupt beim Contrapunkt neben der Rücksicht auf Vollstimmigkeit und Klangschönheit der Harmonie die wichtigere auf schöne Führung der Stimmen. Sie wird uns häufig veranlassen, den Dreiklang nur zweistimmig zu gebrauchen, und die Sangbarkeit der Stimmen wird sich mächtig erweisen, über dünne Accorde befriedigt wegzukommen, ja dafür reichlich zu entschädigen.

Hiernach halten wir es für überflüssig, die Gattungen für den vierstimmigen Satz nochmals einzeln zu besprechen und geben nur

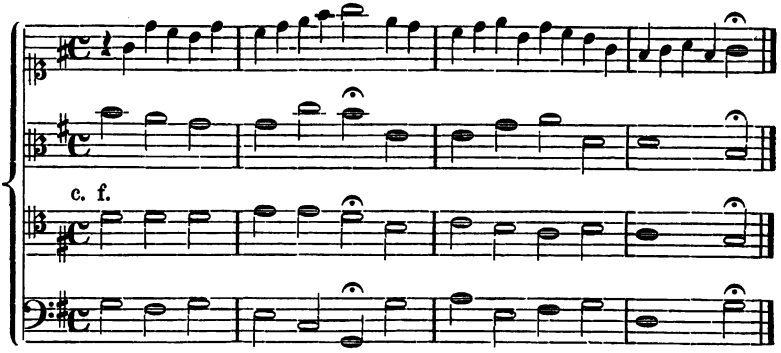
Beispiele.

1. Note gegen Note.

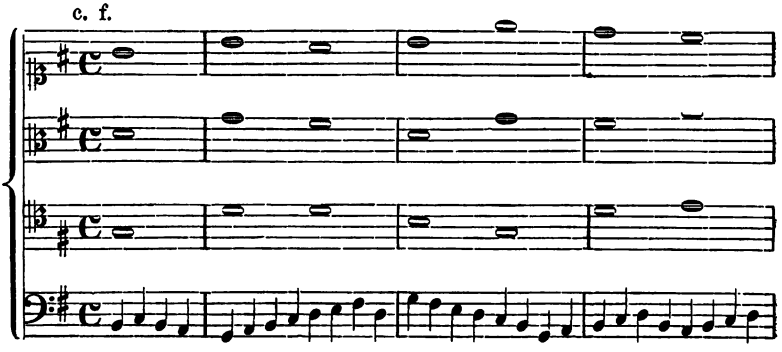


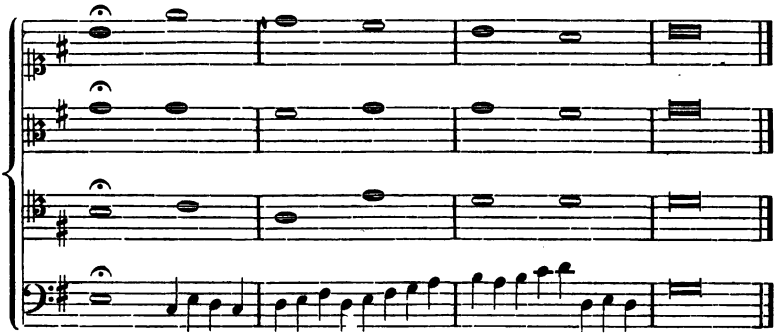
Wenn der Tenor bei 1. auf der Note *b* liegen geblieben, bei 2. nach *d* gegangen wäre, so würden die betreffenden Accorde vollständiger, resp. klangvoller geworden sein, aber die Stimmführung des Tenors wäre bei weitem weniger gut gewesen.

2. Zwei Noten gegen eine.

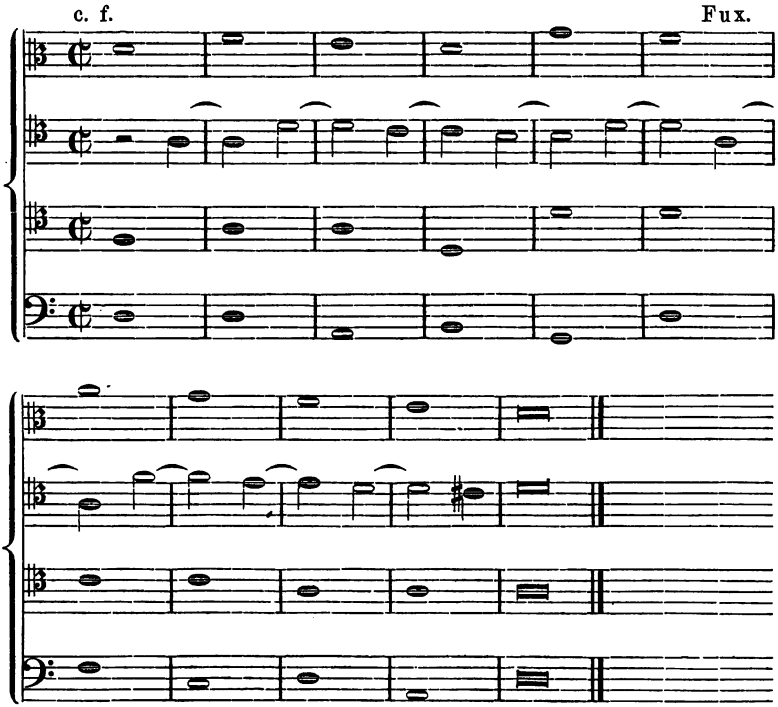


3. Vier Noten gegen eine.





4. Gebundener Contrapunkt.



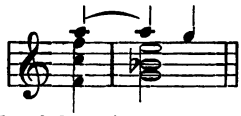
Anmerkung: Auch dies Beispiel steht in der dorischen Tonart.

Bezüglich des verzierten Contrapunkts verweisen wir auf das, was § 10 gesagt worden ist.

B. Freiere Schreibart.

Allgemeines.

Von der strengen Schreibart des 15. und 16. Jahrhunderts bis zur heutigen Praxis gelangte man auf einem weiten Weg, der sehr allmälig, etappenweise, zurückgelegt worden ist. Claudio Monteverde (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) war der erste, welcher Bindungen in mehreren Stimmen zugleich brachte, den tritonus u. s. w. frei gebrauchte und damit den Grund zur Emanzipation von der Alleinherrschaft des consonirenden Dreiklangs legte. Seinem Beispiele folgend, führten die Componisten mehr und mehr dissonirende Accorde ein und hielten an der Vorbereitung nur solcher Dissonanzen fest, welche nicht zu einem Accord gehörten, z. B.



Auch diese Schranke fiel und wir haben uns an den freien Eintritt der tollsten Vorhalte gewöhnt.

Gleichwie aber Monteverde, der erste Neuerer, sehr wohl zwischen Concert- und Kirchenstyl, dem stilo concertato (di chiesa und di camera) und dem stilo rigoroso a cappella zu unterscheiden und letzteren an seinem Ort festzuhalten wusste, so sollten wir dessen eingedenk bleiben, dass Musik verschiedenen Zwecken dient und dass zur Erzielung dramatischer Effecte andere Ausdrucksmittel zulässig sind, als in der Kirchencantate und im Oratorium. Auch sind die Anforderungen rein praktischer Art gebieterisch; wir können den Instrumentalisten Eintritte und Fortschreitungen zumuthen, welche im Chor unausführbar wären.

Für Chorwerke empfiehlt sich vorzugsweise contrapunktische Schreibart, wenn auch mit Benutzung des ganzen Reichthums harmonischer Combinationen, über welche wir heute verfügen. Die folgenden Uebungen sollen dazu dienen, eben diese Errungenschaften contrapunktisch zu verwerthen.

Also: Freier Gebrauch dissonirender Accorde, aber strengste Gewissenhaftigkeit in der Stimmführung bei Auflösung oder Ueberleitung derselben in andere Accorde. Zufällige Dissonanzen auch hier im (regelmässigen oder unregelmässigen) Durchgang, oder, wenn als Vorhalte, vorbereitet; zur Vorbereitung können aber dissonnirende Accorde gebraucht werden. Vor allem stete Rücksicht auf Sangbarkeit der einzelnen Stimmen und auf Klarheit des ganzen Stimmgewebes.

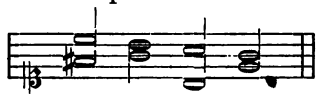
I. Einfacher Contrapunkt zu zwei Stimmen.

§ 12.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

Im zweistimmigen Satz kann von Accorden eigentlich nicht die Rede sein, sondern nur von Intervallen. Diese aber können oft als Vertreter von Accorden gelten, z. B. das Intervall der falschen Quint für den falschen Dreiklang, die kleine Sept für den Dominantseptimen-Accord, wie im folgenden Beispiele:

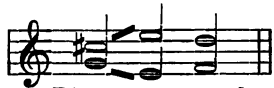


In diesem Sinne gebrauchen wir in der ersten Gattung Dissonanzen, da Vorhalte und Durchgangsnoten (als welche sie in der strengen Schreibart allein gebraucht wurden) hier nicht vorkommen. Die None bleibt jedoch ausgeschlossen wegen ihres leeren, harten Klanges, die reine Quart aus dem gleichen Grunde und dem noch triftigeren, dass sie keinen Accord repräsentirt.

Der Eintritt der Dissonanzen geschieht am besten stufenweise, wenigstens in einer Stimme; sprungweise Eintritte sind indessen nicht ausgeschlossen, wenn sie leicht fasslich und sangbar sind.

Die Dissonanzen müssen alle regelrecht aufgelöst oder durch stufenweises Fortschreiten in ein anderes Intervall überführt werden (Trugfortschreitung). So gewinnen wir z. B. durch Benutzung des Tritonus eine neue Auflösung der grossen Secunde und kleinen Septime:

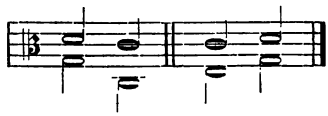
Die Auflösung eines dissonirenden Intervalls kann verzögert werden durch Einschiebung von Tönen, welche mit ihm einen Accord bilden; z. B.



Man sei sparsam mit Dissonanzen, noch sparsamer mit Trugfortschreitungen und vermeide den häufigen Gebrauch chromatischer Gänge, weil sonst die Stimmführung eine „heulende“ würde.

Was von der Bewegung der Stimmen im § 1 gesagt worden ist, gilt ebenso hier; nur sind natürlich die im strengen Styl verpönten Sprünge in den tritonus u. s. w. gestattet; auch toleriren wir

die verdeckten Octaven und Quinten in den Cadenz- und Halbcadenzschritten:



welche zweistimmig im strengen Styl verboten waren.

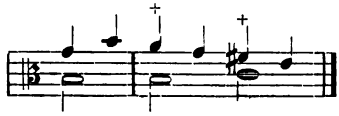
Beispiel:

§ 13.

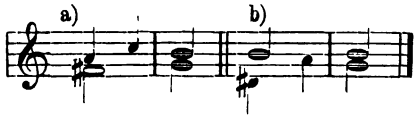
Zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

Die Regeln des § 2 erfahren eine bedeutende Erweiterung. Dissonnanzen können wie im § 12 angewandt werden; dann, als Durchgangsnoten, nicht nur auf den leichten Takttheilen, sondern in stufenweisem Gange auch auf den guten, z. B.

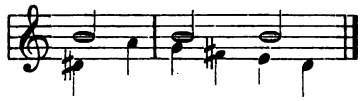


Ferner kann als zweite Note ein dissonirendes Intervall eintreten, wenn es mit den beiden Noten des vorhergehenden guten Takttheiles einen Accord bildet, z. B.

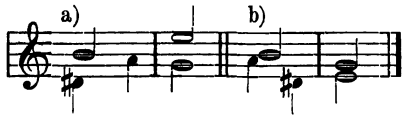


Nur verpflichtet ein solches Berühren mehrerer Noten eines dissonirenden Accordes auch wieder zu deren Auflösung; damit bei b) die Noten *dis - a* eine solche erführen, müsste die Unterstimme demnächst *g - e* in Vierteln bringen. Die Gefahr liegt also nahe, dass bei häufiger Anwendung dieses Verfahrens die contrapunktirende Stimme zur blossen Begleitung mit gebrochenen Accorden herabsänke. Vgl. § 2.

Dieser Gefahr begegnet man durch Verzögerung der Auflösung mittels dazwischen gesetzter Durchgangsnoten, z. B.

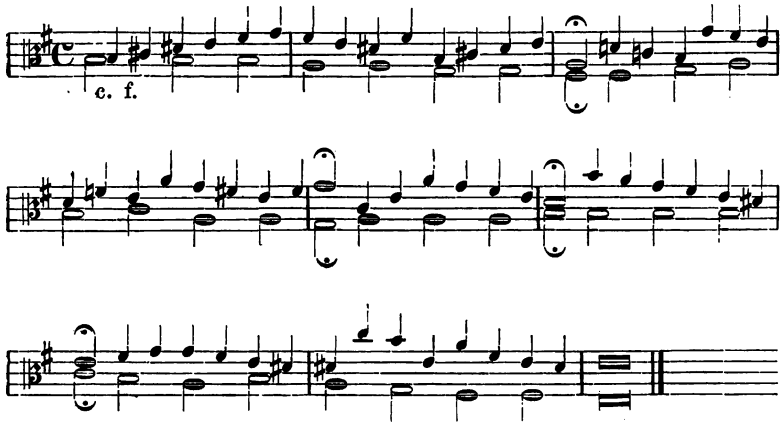


Der Eintritt des vom Leitton *dis* geforderten *e* erfolgt erst auf dem dritten Schlage; dennoch ist das Ohr befriedigt; wie weit man sich solcher Freiheit bedienen darf, entscheidet dieses allein. Eine zweite Licenz ist die, dass die andere Stimme die Auflösung übernimmt, z. B.



Bei a) wird das *e* der Oberstimme, obwohl es eine Octave höher liegt wie das geforderte, als Auflösung für *dis* genügen.

Beispiel.

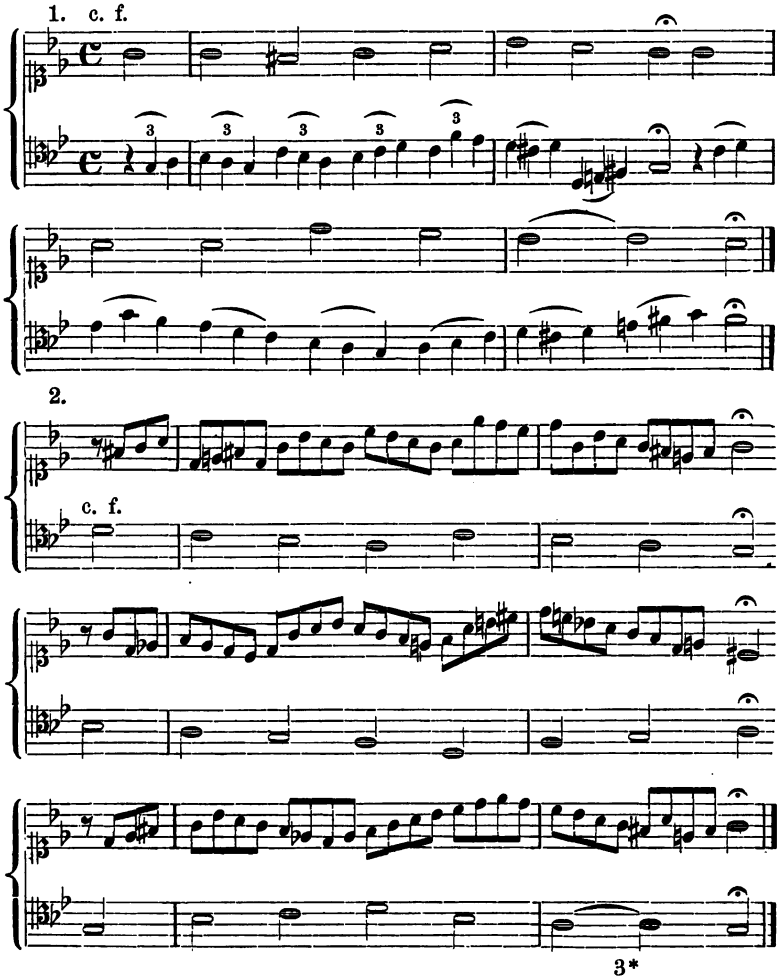


Anm. Der c. f. ist eigentlich für Tenor gedacht.

§ 14.
Dritte Gattung.

Drei, vier, sechs und mehr Noten gegen eine.

Die Regeln für diese Gattung im freieren Styl ergeben sich aus einer Combination der Vorschriften des § 3 mit den §§ 12 und 13 ganz von selbst; es wird genügen, zwei Beispiele davon zu geben. Wir wählen dazu einen Choral, dessen erste Hälfte als c. f. in der Oberstimme liegt, während die andere Stimme drei Noten zu einer bringt, und dessen zweite Hälfte als c. f. in der Unterstimme gegen einen Contrapunkt von vier Noten zu einer dient.



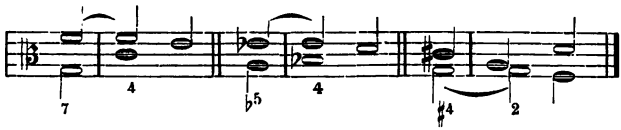
Es ist in dem vorstehenden Beispiel weniger auf häufigen Gebrauch freier Dissonanzen, als auf fliessende Bewegung der contrapunktirenden Stimmen gesehen worden.

§ 15.

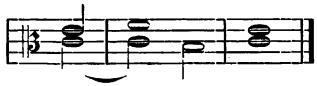
Vierte Gattung.

Gebundener Contrapunkt.

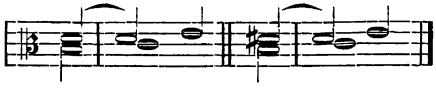
Der grösste Unterschied gegen den strengen Styl besteht darin, dass Dissonanzen, welche nach § 12 frei eintreten dürfen, auch zur Vorbereitung von Bindungen dienen können, z. B.



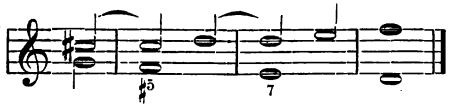
Ausserdem giebt die Benutzung des tritonus Anlass zu einer freieren Behandlung der Quart, und zwar indem sie am unteren Ende gebunden und in die falsche Quint aufgelöst wird, wie folgt:



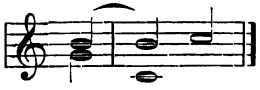
Ferner findet sich in der heutigen Praxis noch eine andere Behandlung der Secunde, besonders der übermässigen, mit der Bindung und Auflösung am oberen Ende (in die Terz), z. B.



Auch andere Intervalle, z. B. die übermässige Quint, ja selbst die Sept, können in dieser Weise behandelt werden, letztere aber doch wohl nur ausnahmsweise, bei stufenweiser Gegenbewegung beider Stimmen, wie im folgenden Beispiele:

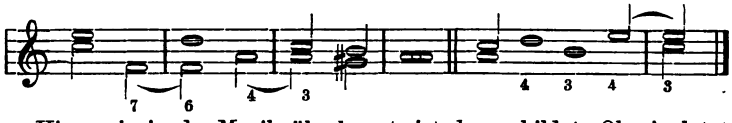


Sonst klingt diese Art der Auflösung hart und leer und wird erst im mehrstimmigen Satz zu gebrauchen sein; im zweistimmigen ist z. B.



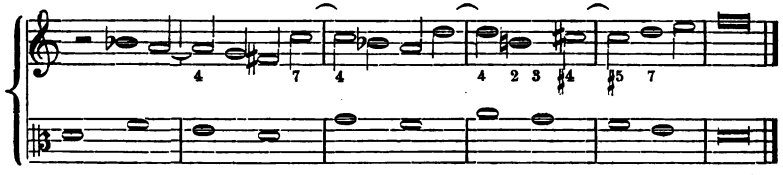
entschieden verwerflich.

Es sei aber hier noch der Vorausnahmen, Anticipationen, erwähnt, welche gewissermassen ein Gegenstück der Bindungen sind: es wird nämlich eine Note eines consonirenden Intervalls schon auf dem vorhergehenden leichten Takttheil angeschlagen (vorausgenommen), unbekümmert darum, ob sie zur liegenden Note der anderen Stimme etwa dissonirt. Die Consonanz tritt also (umgekehrt wie bei der Bindung) als Auflösung im Niederstreich, die Dissonanz im Auftakt ein, z. B.



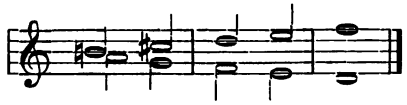
Hier, wie in der Musik überhaupt, ist das gebildete Ohr in letzter Instanz Richter über das, was zulässig ist, was nicht. Die grammatikalische Erklärung und Rechtfertigung einer leer- oder übelklingenden Stelle genügt nicht, sie annehmbar zu machen.

Beispiel.



Die beiden ersten Bindungen der Quart wie im strengen Satz; im zweiten Takt Sprung des Contrapunkts in den tritonus und Vorbereitung der folgenden Quart durch die Septime.

Im vierten Takt muss die Quart *d* sich nach *cis* auflösen; es ist aber das *h* eingeschoben, ehe dies *cis* eintritt; die ganze Stelle ist am besten zu verstehen, wenn man sich alle Bindungen wegdenkt und sie so ansieht:

(Takt 4 u. 5) 

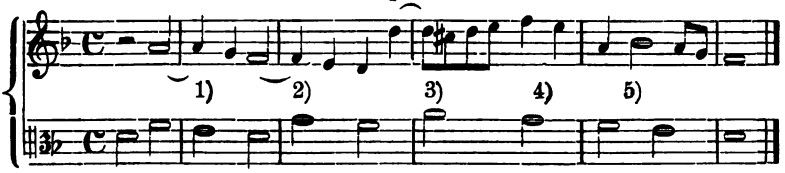
Ueber die ausnahmsweise Behandlung der Septime im vorletzten Takte ist bereits oben gesprochen worden.

§ 16.
Fünfte Gattung.

Verzierter Contrapunkt.

Diese Gattung gestattet dem Schüler, in freier Erfindung alles das zu verwerthen, was er in den §§ 12—15 gelernt hat.

Beispiel.



Bei 1) gebundene Quart, 2) Kreuzung der Stimmen und Secundenbindung, 3) Quartbindung, 4) melodische Durchgangsnote auf dem guten Takttheile, 5) Vorausnahme.

II. Einfacher Contrapunkt zu drei und vier Stimmen.

§ 17.

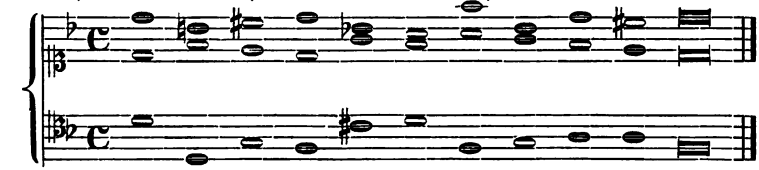
Erste Gattung.

Note gegen Note.

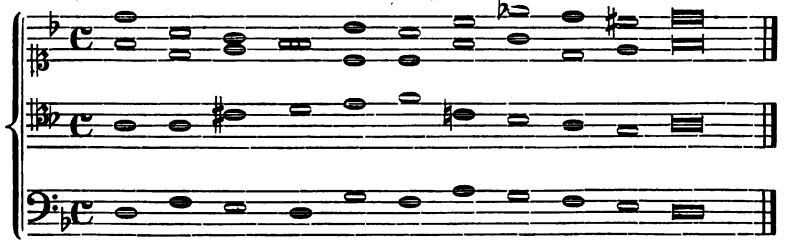
Da dem Schüler hier die Anwendung aller Accorde gestattet ist, so wird er einfach darauf verwiesen, die Vorschriften der §§ 6 und 11, soweit sie sich auf die Bewegung der Stimmen beziehen, in Verbindung zu bringen mit dem, was er in der Harmonielehre über Behandlung und Verbindung der Accorde, Verdopplung und Auslassung der Intervalle gelernt hat. Wir betonen jedoch wiederholt, dass es in contrapunktischer Schreibart vor Allem auf schöne Stimmführung ankommt (vgl. die Unterhaltung zwischen Aloys und Joseph im § 6), und dass die gute Harmonie sich aus dem Zusammenwirken selbständiger Melodien ergeben soll. (Vgl. Einleitung.)

Beispiele.

1) Dreistimmig (der c. f. in der Mitte).



2) Vierstimmig (der c. f. im Bass).



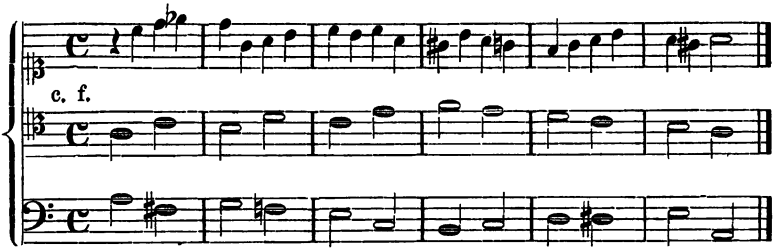
§ 18.

Zweite und dritte Gattung.

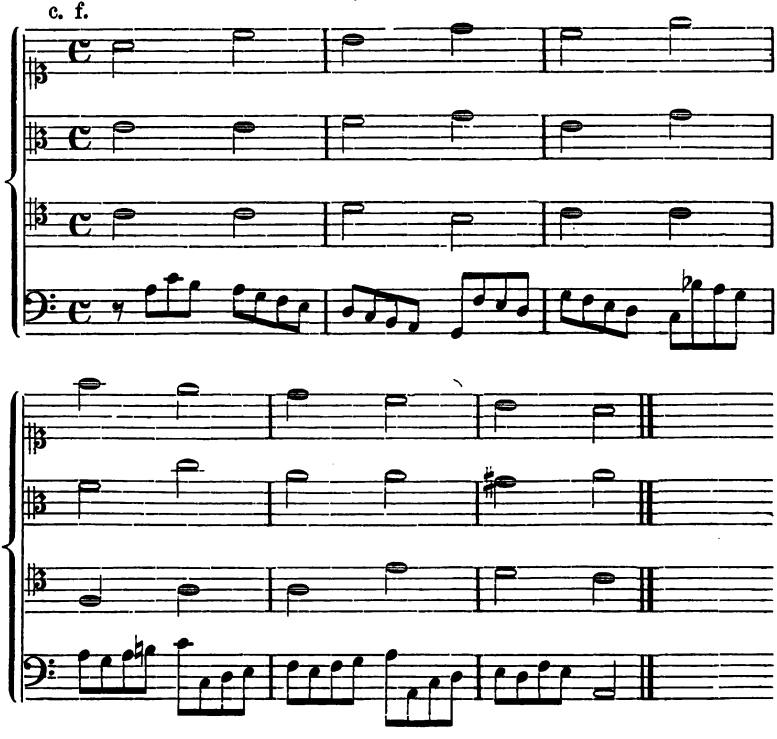
Zwei und mehr Noten gegen eine.

Auch hier sind demjenigen, welcher das Vorhergehende sich zu eigen gemacht hat, keine neuen Vorschriften vonnöthen. Einige Beispiele werden genügen:

1. Zwei Noten gegen eine (dreistimmig):



2. Vier Noten gegen eine (vierstimmig):

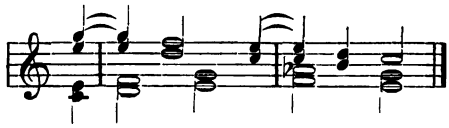


§ 19.

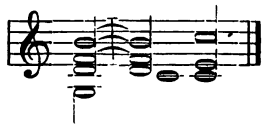
Vierte Gattung.

Gebundener Contrapunkt.

Es wurde bereits früher bemerkt, dass Monteverde den Uebergang zur neueren Praxis damit begann, in verschiedenen Stimmen zugleich Vorhalte zu bringen; dies ist denn natürlich hier in vollem Masse gestattet, wie überhaupt alle Arten von Vorhalten anzuwenden sind. Zur Vorbereitung können sowohl consonirende wie dissonirende Accorde gebraucht werden. Im vierstimmigen Satz kann auch das Intervall, in welches sich der Vorhalt einer Oberstimme auflöst, gleichzeitig mit diesem auftreten, wenn es in einer Unterstimme und in Gegenbewegung geschieht, z. B.

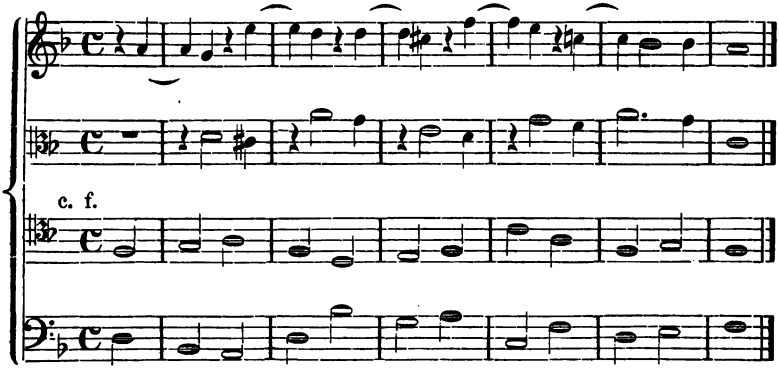


Auch die Auflösung der grossen Septime in die Octave ist hier unbedingt gut, z. B.



Es ist dies einfach eine Anwendung des Undecimen-Accords.

Beispiel.



§ 20.

Fünfte Gattung.

Verzierter Contrapunkt.

Es gilt, was § 10 für den strengen Satz gesagt wurde. Der verzierte Contrapunkt leitet über zur freien Composition (dem zusammengesetzten Contrapunkt, vgl. Einleitung). Um aber hierin mit wirklichem Erfolg zu arbeiten, ist es nöthig, Kenntniss der Lehre von der Nachahmung zu haben, und wir beginnen zunächst mit dieser.

Capitel II.

Lehre von der Nachahmung oder der Imitation.

(Erster Theil.)

Einen und denselben melodischen Satz in einer und derselben Stimme und in derselben Tonhöhe nach einander zwei oder mehrere Male bringen, heisst ihn

„Wiederholen".

Einen melodischen Satz in derselben Stimme, aber in verschiedener Tonhöhe zwei oder mehrere Male bringen, heisst ihn

„Versetzen".

Einen melodischen Satz entweder in gleicher oder verschiedener Tonhöhe unmittelbar nach einander in verschiedenen Stimmen, und zwar entweder genau oder ähnlich wieder bringen, heisst ihn

„Nachahmen" oder „Imitiren".

Hieraus geht hervor, dass zur Nachahmung mindestens zwei Stimmen vorhanden sein müssen: eine, welche den melodischen Satz zuerst bringt, *„Proposta"* genannt, und eine, welche nachahmt, *„Risposta"*.

Die Proposta heisst auch noch *Guida, Vox antecedens,* die Risposta wird wohl auch *Conseguente, Vox consequens* benannt. Es ist darauf zu sehen, dass sich die Proposta leicht dem Gehör einpräge, dass sie solche Figuren enthalte, die charakteristisch und fasslich sind, ferner dass der Eintritt der Risposta nicht allzulange auf sich warten lasse, damit man die Proposta nicht schon vergessen habe.

Bei der Lehre von der Nachahmung kann man folgende Eintheilung feststellen:

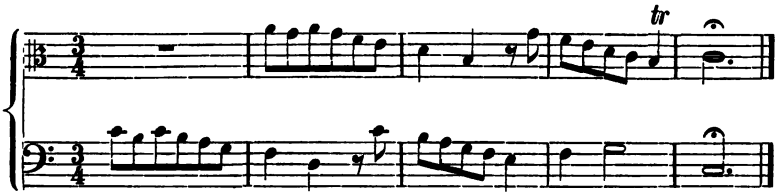
1. Freie Nachahmung;
2. Strenge Nachahmung;
   (Canon in gerader Bewegung.)
3. Künstliche Nachahmung.
   (Canon in der Vergrösserung, Gegenbewegung etc.)

Eine Nachahmung kann zwei- oder mehrstimmig sein; sowohl die zwei- als mehrstimmige kann wieder eine oder mehrere freie Füllstimmen bekommen, die, an der Imitation unbetheiligt, nur zur Ergänzung der Harmonie dienen. Es kann daher vorkommen, dass ein vierstimmiger Satz doch nur eine Nachahmung in zwei Stimmen ist, indem die andern beiden Stimmen als Füllstimmen auftreten.

Ueber die Anlage einer Nachahmung.

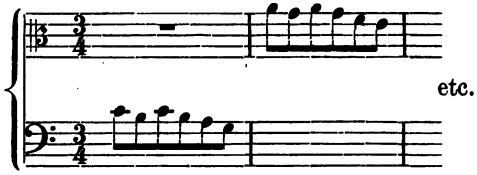
Man schreibt einen melodischen Satz in einer beliebigen Stimmlage, bestimmt dann dasjenige Intervall, in welchem man nachahmen will und schreibt auf eine zweite Notenzeile die Risposta, in das betreffende Intervall transponirt. Darauf wird die erste Stimme als Contrapunkt zur Risposta verlängert. Diese Verlängerung der Proposta wird auch in der Risposta notirt, und dagegen abermals in der Proposta contrapunktirt u. s. w., bis man mit einer frei angehängten Cadenz (Coda) schliessen will.

Die freie Nachahmung, kurzweg Imitation benannt, braucht die Proposta nicht in allen Stücken ganz genau zu beantworten und es genügt, in der Risposta den charakteristischen Gang der ersten Stimme beizubehalten, unbekümmert, ob z. B. einmal aus einem Quartsprung der Proposta ein Terz- oder Quintsprung in der Risposta wird, z. B.

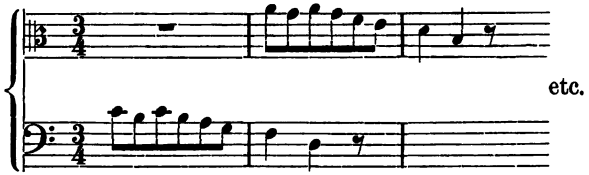


Der Bass beginnt mit einem eintaktigen Motiv. Da der Alt bereits im zweiten Takte mit seiner Nachahmung, und zwar in der Ober-Sext (d. h. eine Sext höher als die Proposta) eintreten sollte, so wurde sogleich diese Nachahmung auf eine obere Notenzeile in den zweiten

Takt geschrieben, um dagegen mit der ersten Stimme weiter zu contrapunktiren, folgendermassen:

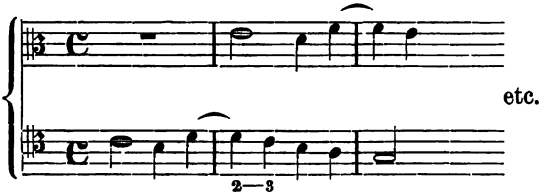


Nun wurde das zweite Motiv des Basses geschrieben, wobei es allerdings nicht genügte, dass dieses nicht gegen die Oberstimme dissonirte, sondern darauf gesehen werden musste, dass es zum Motiv des ersten Taktes eine passende Fortsetzung bildete, sich mit ihm fliessend verband, zu einem guten Ganzen abrundete. Dieses zweite Motiv des Basses wurde nun sogleich wieder in den Alt geschrieben.

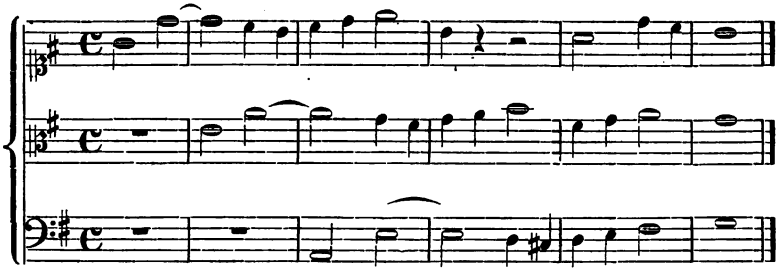


Der Bass contrapunktirte weiter und notirte das dritte Motiv. Dieses wurde aber nicht genau nachgeahmt. In der Proposta findet sich im zweiten Takte ein Septimensprung, d-$\bar{c}$, der in der Risposta durch einen Sextensprung h-$\bar{g}$ beantwortet wurde, um dadurch der Melodie eine solche Wendung zu geben, dass sie zum Schlusse hinführte. Durch diese Freiheit (Licenz) in der Nachahmung kennzeichnet sich der zweistimmige Satz als freie Imitation zum Unterschied von der strengen, dem Canon. Im vierten Takte cadenzirt der Bass frei zu dem dritten Takte der Oberstimme und schliesst ab.

Man lässt gern die Risposta dissonirend auf einer Bindung der Proposta eintreten, um den Eintritt fühlbarer zu machen, z. B.



Es wird dem Schüler nun nicht schwer fallen, die freie Imitation auch im drei- und vierstimmigen Satze anzuwenden. Wir lassen hier ein Beispiel folgen.



Man sieht, die Eintritte des Alts und Basses sind Imitationen des Soprans, der Abschluss ist frei. — Die freie Imitation, sowohl zwei-, als mehrstimmig, findet vielfache Anwendung in allen Compositionsgattungen, so in der Sonate, Sinfonie u. s. w. Sie kann auch in den künstlicheren Arten der Gegenbewegung etc. abgefasst werden, wie sie im Canon gelehrt werden sollen, nur mit mehr Freiheit als in diesem; wir verweisen daher dafür einfach auf die folgenden Paragraphen vom Canon.

Von der strengen Imitation oder dem Canon.

Das ursprünglich griechische Wort Canon bedeutet so viel als Richtschnur oder Gesetz. Im musikalischen Canon ist die Proposta Richtschnur für die nachahmenden Stimmen. Die zweistimmige Imitation kann in allen Intervallen stattfinden; also

in der Prime,
Ober- und Unter-Secunde (sowohl gross als klein),
Ober- und Unter-Terz,
Ober- und Unter-Quart,
Ober- und Unter-Quint,
Ober- und Unter-Sext,
Ober- und Unter-Septime,
Octave.

Man kann auch noch einen Canon in der None, in der Decime statuiren, doch fallen diese Canons mit denen der Secunde und Terz zusammen.

Bei mehrstimmigen Canons können die nachahmenden Stimmen entweder in gleicher oder ungleicher Intervallenprogression eintreten. Wir werden die verschiedenen Arten der Canons nach und nach lehren und am Schlusse der Abhandlung eine Aufzählung derselben zusammenstellen. Ausführlich wollen wir nur die musikalisch ver-

wendbaren besprechen und verweisen bezüglich der canonischen Künsteleien ein für allemal auf das sechste Hauptstück des zweiten Theils von Friedr. Wilh. Marpurg's Abhandlung von der Fuge. Besonders aufmerksam machen wir aber auf die trefflichen Beispiele von allen Arten des Canons, welche sich in Klengel's grossem Werke „Fugen und Canons", sowie in Friedrich Kiel's „Canons im Kammerstyl", op. 1 (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) vorfinden. Auch im „Gradus ad parnassum" von Clementi sind mehrere gute Canons.

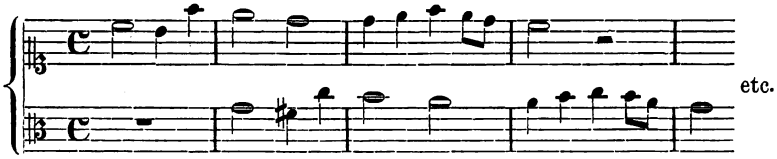
Zweistimmiger Canon.

§ 1.

Einfacher Canon in gerader Bewegung.

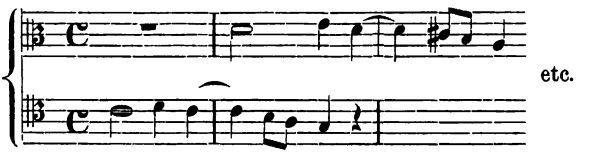
(Canon simplex per motum rectum.)

Ein solcher Canon wird ebenso angelegt, wie wir es bei der freien Imitation gezeigt haben, nur muss die Proposta ganz genau beantwortet werden. Am leichtesten ist dieses im Canon in der Prime und der Octave; schwieriger ist es schon in der Quint. Wenn die Proposta z. B. in C-dur steht, so kommt beim Canon in der Octave die Risposta auch in C-dur zu stehen; bei der Nachahmung in der Quint oder Quart aber steht die Risposta schon in einer andern, wenn auch der ersten nahe verwandten Tonart, z. B.



hier, beim Canon in der Unter-Quart, steht die Proposta in C-dur, die Risposta in G-dur. Bei der Anlage von sogenannten Zirkelcanons, welche durch alle Tonarten des Quintenzirkels moduliren sollen, ist dieser Umstand allerdings zu verwerthen; davon wird im folgenden Paragraph die Rede sein.

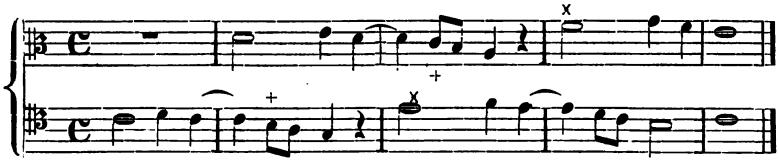
Man denke sich einen strengen Canon in der Secunde:



Hier würde die Risposta also in D-dur gegen die Proposta in C-dur stehen, und wir würden bei der Fortsetzung in ein Labyrinth von Querständen gerathen.

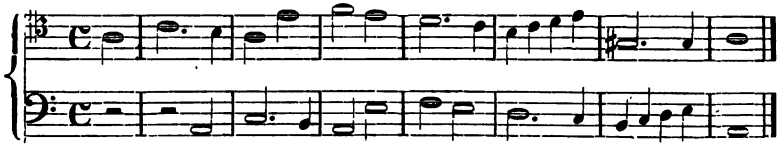
Wir sehen, eine ganz strenge Imitation können wir, wenn die Tonart beibehalten werden soll, kaum anders als in der Prime oder Octave schreiben. Um nun aber auch Canons in den andern Intervallen zu ermöglichen, wird erlaubt ♯ und ♭ zuzusetzen und wegzulassen, wenn nur die Intervallfortschreitungen insofern nicht dadurch verändert werden, dass Secunde immer Secunde, Septime immer Septime bleibt, gleichviel ob gross ob klein.

Es würde das zuletzt angeführte Beispiel sich auf folgende Art brauchbar machen lassen.



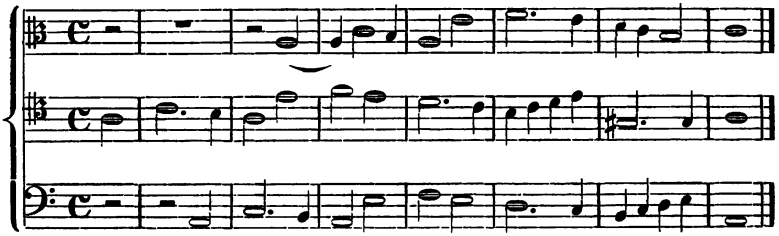
Das *h* im zweiten Takte wird in der Risposta statt zum $\overline{cis}$ zum $\overline{c}$; dadurch wird das fremde D-dur vermieden. Allerdings wird aus der kleinen Secunde der Proposta $(\overline{c}\text{-}h)$ eine grosse Secunde der Risposta $(\overline{d}\text{-}\overline{c})$ und aus der gleich darauf folgenden grossen Secunde der Proposta $(h\text{-}a)$ eine kleine Secunde der Risposta $(\overline{c}\text{-}h)$. Ebenso ungenau ist die Nachahmung des dritten Taktes der Proposta.

Der Schüler entwerfe nun Canons von acht, zwölf Takten in allen möglichen Intervallen; er lasse die Risposta bald einen, bald einen halben Takt, bald mehrere Takte nach der Proposta eintreten. Im folgenden Beispiele (eines Canons in der Octave) tritt die Risposta einen Takt später ein.



Dieser Canon schliesst frei ab; er ist ein „endlicher Canon“ (Canone finito). Man kann aber auch einen Canon derart abfassen, dass zum Schluss der Risposta wieder der Anfang der Proposta passt, so dass man in Ewigkeit den Canon wiederholen kann. Dann heisst der Canon ein „unendlicher“ (Canone infinito). Hat der Schüler eine Anzahl solcher Canons verfasst, so übe er sich, den beiden canonischen Stimmen freie Füllstimmen beizufügen.

Contrapunktiren wir eine solche zu obigem Beispiele!



Die Füllstimme (der Alt) bringt hier gleichfalls das Thema, aber rhythmisch verändert, als freie Nachahmung. (Dies wird aber nicht gefordert.)

Hat der Lernende in kurzen Sätzen genügende Uebung erlangt, so schreibe er canonische Stücke von grösserem Umfange. Er setze sich einen Plan für den Periodenbau und die Modulation fest, und arbeite nicht in's Unbestimmte. Er entwerfe z. B. einen ersten Theil von acht Takten, der in der Tonart der Dominante abschliesst; im zweiten Theil führe er in den nächstverwandten Tonarten das bedeutendste Motiv des ersten Theils etwas aus (8—12 Takte) und bringe dann wieder den ersten Theil mit der Abänderung, dass er dieses Mal in der Tonica schliesst. Ein schöner Canon im Einklang mit ausfüllender Bassstimme findet sich in der A-dur-Sonate für Violine und Clavier von J. S. Bach, das Andante in Fis-moll.

Als Beispiel eines Canons in der Octave ohne Füllstimme sei das Menuett des bekannten Quartetts in D-moll (Quinten-Quartett) von Joseph Haydn angeführt. In freierer Weise hat sich Schubert im Menuett des Es-dur-Trios der canonischen Form bedient.

§ 3.

Zirkelcanon.

(Canon per tonos.)

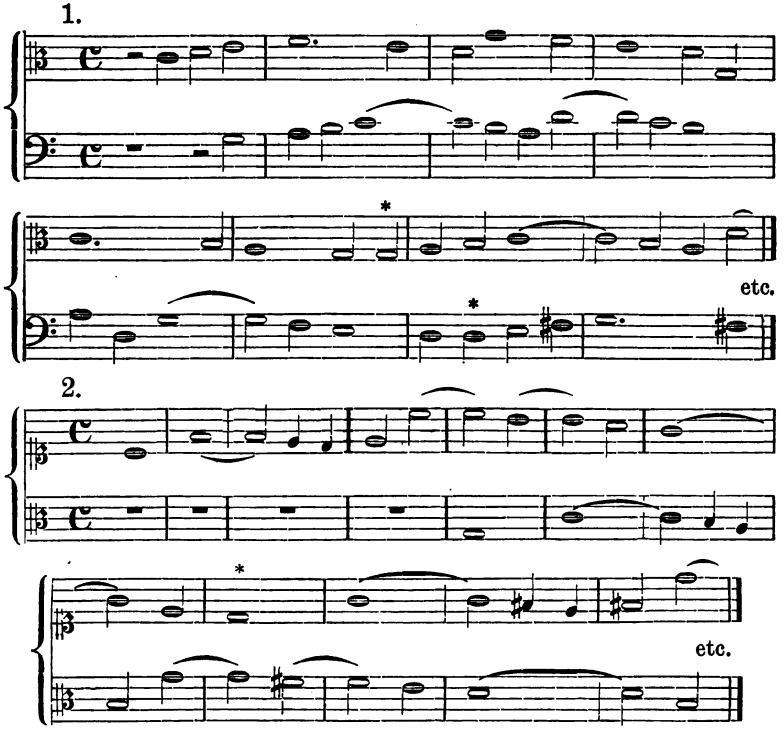
Der Zirkelcanon soll ein und dasselbe Thema nach und nach in allen Tonarten des Quintenzirkels bringen. Dies kann auf zweierlei Art geschehen:

1. indem die Proposta selbst das Thema durch alle 12 Töne führt, während die Risposta in einem beliebigen Intervall folgt, wie in dem ersten der nachfolgenden Beispiele;

2. indem die Risposta sofort in Quart oder Quint genau nachahmt und dadurch das Thema in die zweite Tonart des Zirkels versetzt,

wogegen die Proposta in solcher Weise contrapunktirt, dass sie das Thema in der dritten Tonart eintreten lassen kann, worauf natürlich die Risposta mit der vierten antwortet u. s. f., wie im zweiten Beispiele.

Im ersten Falle bringt jede Stimme das Thema 12 mal, im zweiten 6 mal, ehe man wieder in der ersten Tonart anlangt und frei abschliessen kann. Es sei noch bemerkt, dass das zweite Beispiel wegen der Kreuzung der Stimmen im doppelten Contrapunkt geschrieben werden musste, welcher erst im folgenden Capitel abgehandelt werden soll. Das erste Beispiel aber (von Kirnberger) ist im einfachen Contrapunkt gesetzt.



Die * zeigen an, wo der dritte und vierte Eintritt des Themas stattfindet.

Künstliche Canons.

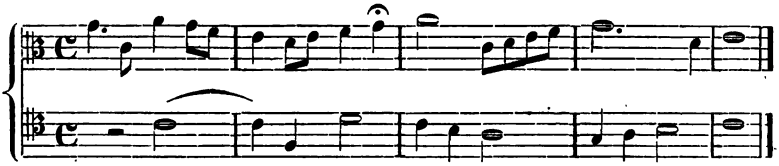
§ 3.

Canon in der Vergrösserung.

(Canon per augmentationem.)

In diesem Canon ahmt die Risposta die Proposta in langsamer Bewegung nach und zwar in doppelter, drei- oder vierfacher

Vergrösserung, je nachdem aus einem Viertel der Proposta eine halbe oder ganze Note u. s. f. in der Risposta wird. Ein endlicher Canon in der Vergrösserung ist nicht schwer anzulegen; er kann in allen Intervallen stattfinden, und wird entworfen wie ein einfacher Canon, indem man erst den Anfang in eine Stimme notirt, diesen Anfang sodann, ehe man mit der ersten Stimme weiter geht, in die zweite (hier natürlich vergrössert) schreibt, dagegen mit der ersten Stimme contrapunktirt u. s. w. bis zu einem freien Schluss; die Risposta kann natürlich, da sie später eintritt und sich langsamer bewegt als die Proposta, immer nur einen Theil von dieser bringen, z. B.



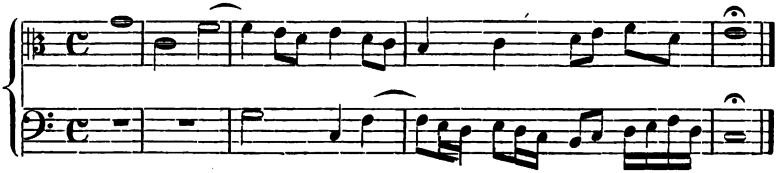
Diese Nachahmung ist in der Unter-Quint und einfachen Vergrösserung; die Fermate in der Oberstimme zeigt an, wie weit diese nachgeahmt wird.

Schwierig ist es, einen unendlichen Canon dieser Art zu schreiben. Da die eine Stimme doppelt so langsam geht wie die andere, so wird die Proposta zweimal gehört, bis die Risposta einmal zu Ende kommt. Sie muss also zu jeder Hälfte der nachahmenden Stimme passen. Vgl. Marpurg, 2. Theil, VI., 2. Abschnitt, 5. Absatz, § 5.

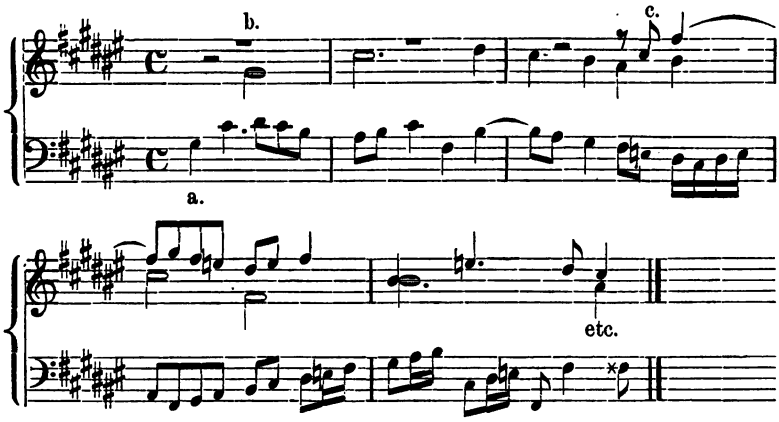
§ 4.
Canon in der Verkleinerung.

(Canon per diminutionem.)

Hier tritt das umgekehrte Verhältniss wie bei den Canons in der Vergrösserung ein. Die Risposta bringt das Thema der Proposta in schnellerer Bewegung. Es erklärt sich von selbst, dass solche Canons nur sehr kurz sein können, denn wenn man auch der Proposta einen bedeutenden Vorsprung gäbe, die Risposta würde sie dennoch sehr bald einholen. Angelegt werden solche Canons wie die vorhergehenden — stückweise — nach und nach contrapunktirend.



In der Fuge, auch in den freieren Formen der Sonate und Sinfonie wird die Imitation in der Verkleinerung wie in der Vergrösserung viel gebraucht. Wir geben ein Beispiel aus der Fuge in Dis-moll (oder Es-moll) im ersten Theil des wohltemperirten Claviers von J. S. Bach, Takt 67 u. ff.



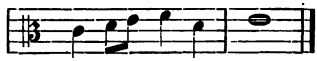
Die Eintritte *a b* stellen eine Imitation in der Vergrösserung dar, *b c* eine solche in der Verkleinerung.

§ 5.

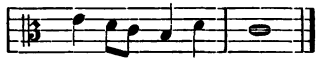
Canon in der Gegenbewegung.

(Canon per motum contrarium.)

Die Proposta wird von der Risposta in der Gegenbewegung beantwortet. Alle aufwärts gehenden Gänge der Proposta werden in der Risposta durch abwärtsgehende, und umgekehrt alle abwärtsgehenden durch aufwärtssteigende dargestellt. Z. B.



würde in der Risposta heissen:



Soll der Canon ein ganz strenger sein, so dass halber Ton mit halbem Tone und ganzer Ton mit ganzem Tone beantwortet wird, so muss man sich folgenden Schemas bedienen, woraus zu ersehen ist, welcher Ton der Risposta einem jeden Tone der Proposta entsprechen muss, wenn man die Tonalität nicht verlassen will.

10 . 9 . 8 . 7 . 6 . 5 . 4 . 3 . 2 . 1 .
1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 7 . 8 . 9 . 10 .

Auf C-dur angewandt heisst die Tabelle:

E . D . C . H . A . G . F . E . D . C .
C . D . E . F . G . A . H . C . D . E .

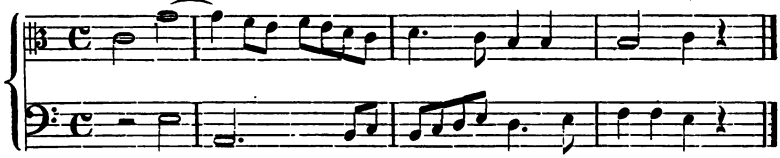
Hier passen die Halbtöne immer auf einander, was z. B. nicht der Fall wäre, wenn man ein Schema aufstellen wollte, in dem die Prime mit der Octave beantwortet würde, z. B.

C . H . A . G . F . E . D . C .
C . D . E . F . G . A . H . C .

Will man also einen Canon in der strengen Gegenbewegung schreiben, so bediene man sich der ersten Tabelle, in welcher die Tonica mit der Decime beantwortet wird. Daher nannten die Alten einen solchen Canon auch „Fuga in decima".

Alle anderen Schemas sind nur für Canons in freier Gegenbewegung, in denen es (wie bei den Canons in gerader Bewegung in andern Intervallen als der Prime und Octave) auf ein ♯ oder ♭ nicht ankommt

Streng.



Man hüte sich vor vielen Modulationen, denn man bedenke, dass die Risposta immer in der entgegengesetzten Richtung modulirt wie die Proposta.

Der Schüler arbeite nun Canons in freier und strenger Gegenbewegung in kleinerer und grösserer Form mit und ohne Füllstimme aus.

Man kann auch Canons in der Gegenbewegung in der Vergrösserung und Verkleinerung verfertigen. Wie diese angelegt werden, ergiebt sich aus dem Vorhergehenden von selbst.

§ 6.

Rückgängiger oder krebsgängiger Canon

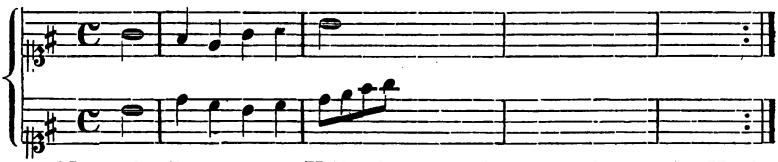
(Canon cancrizans)

und krebsgängiger Canon in der Gegenbewegung.

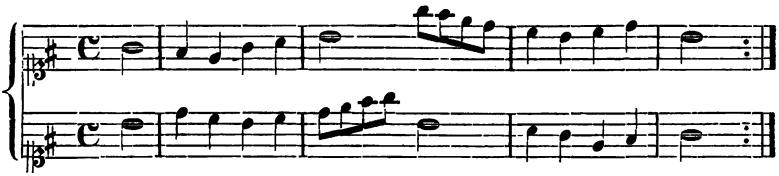
Eine künstliche Art der Nachahmung, die als strenger Canon nur zu musikalischen Scherzen oder zu contrapunktischen Probestückchen

verwandt wird, als freie Imitation jedoch mit Glück in allen Compositionsgattungen gebraucht werden kann. Mozart hat sie im Finale seiner grossen C-dur-Sinfonie in der Fuge sehr schön und sinnreich benutzt.

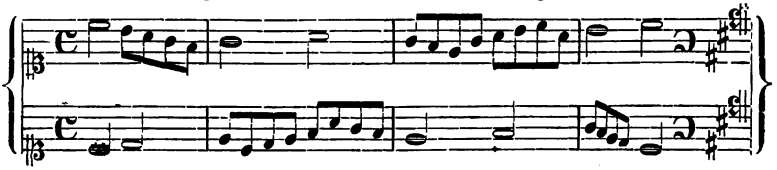
Will man einen solchen Canon anlegen, so schreibt man eine Melodie von halb so viel Takten, als der Canon lang werden soll, in eine Stimme; man fängt am besten mit dem Auftakt an, da dieser, rückwärts oder krebsgängig gelesen, zur Schlussnote auf dem guten Takttheile wird. Zu dieser Melodie contrapunktirt man eine zweite, wobei man darauf achten muss, dass diese auch rückwärts gelesen einen ordentlichen Fluss habe. Man nehme zum Contrapunkt nur Consonanzen. Dissonanzen sind nur als Durchgangsnoten in der Mitte von laufenden Figuren der einen Stimme, wenn die andere auf einer Note stehen bleibt, zu gebrauchen, z. B.



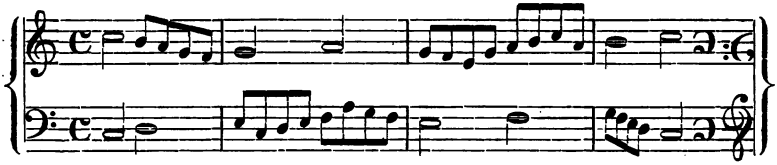
Nun schreibe man zur Vollendung des Canons in die zweite Hälfte der Oberstimme die Unterstimme von hinten nach vorn, und in die Unterstimme die Oberstimme rückwärts und man erhält folgenden Canon:



Man kann auch krebsgängige Canons in der Gegenbewegung oder doppelt rückgängig umgekehrte Canons auf ähnliche Weise verfertigen: Man nehme gleichfalls nur Consonanzen zum contrapunktiren, Durchgangsnoten wie beim einfach krebsgängigen Canon. Man legt zuerst eine Hälfte des Canons an; die zweite Hälfte des Canons ergiebt sich aus der ersten von selbst; man gebe nur Acht, dass die beiden Hälften sich gut verbinden. Man zeigt an, dass diese Canons auch rückwärts über den Kopf gelesen werden können, indem man am Schlusse die richtigen Schlüssel und Vorzeichnungen anbringt.



Man kann denselben Satz, statt beide Zeilen im selben Schlüssel zu schreiben, auch mit zwei verschiedenen Schlüsseln notiren, z. B.



Wer sich des Weiteren über diese Künsteleien unterrichten will, schlage Marpurg, VI., 2. Abschn., 6. Absatz u. ff. nach!

Hiermit wäre der zweistimmige Canon abgehandelt. Mehrstimmiger Canon wird erst nach dem doppelten und mehrfachen Contrapunkt gelehrt werden, wo auch von der einzeiligen Notation eines Canons und den Räthselcanons gesprochen werden soll. Jetzt mag der Schüler einige Beispiele freierer Compositionsart studiren, welche auf Grundlage des Vorhergegangenen ausführbar sind, und wonach er sich selbst in ähnlichen Compositionen versuchen kann.

Tab. I.

Duett von Gio. Carlo Maria Clari.

Dieses Duett, auf profane Worte componirt, ist nicht in strenger Schreibart der Kirche gehalten. Aber trotz des begleitenden Basses sind die Singstimmen unter sich in durchaus correctem zweistimmigem Satze geschrieben, wie dies bei guten Duetten immer der Fall sein soll. Die Führung der Stimmen ist überall selbständig, schwungvoll, elegant und graziös; diese letzteren Prädikate stehen weltlicher Musik sehr wohl an, während kirchliche Musik ernst und streng gehalten sein soll.

Paolucci (italienischer Musiklehrer des 18ten Jahrhunderts), dessen *„Arte pratica di Contrappunto“* dieses Beispiel entnommen ist, bemerkt, wie schön sich gleich im Beginne des Duetts die Melodie dem Text anschmiege, und wie zu den Worten *„speranza ardita“* (kühne Hoffnung), die kühne Führung des Gesanges mit dem Sexten-Sprunge wohl passe. Eine ähnliche Bemerkung liesse sich über die Melodie zum Worte *„navicella“* machen, da der Gesang dort jedenfalls mit Absicht eine auf und ab wogende Bewegung annimmt. Eine Uebertreibung derartiger Wortmalereien würde kleinlich sein; mit Geschmack angebracht, können sie der Composition ein Interesse und einen Reiz mehr verleihen.

Was die Form betrifft, so sehen wir das Duett in drei durchaus verschiedene Abschnitte getheilt, deren letzter wieder zwei Theile hat, die aber ein Ganzes bilden. Der erste Theil des Duetts beginnt in D-dur, endet in der nahe verwandten Tonart Fis-moll, und zeigt dadurch an, dass der Abschluss noch nicht da ist. Der zweite Theil beginnt wieder in der Haupttonart D-dur und schliesst auch in derselben; der letzte Theil, und wir müssen den $^2/_4$ und den $^4/_4$ Tact als einen Theil betrachten, da sie weder durch eine vollkommene Cadenz, noch durch ein Zwischenspiel, wie die andern Theile, getrennt sind — der letzte Theil also bekundet seinen Zusammenhang mit den vorhergehenden dadurch, dass er in H-moll, einer nahe verwandten Tonart, beginnt, jedoch auch in der Tonart D-dur endet. Die Modulation bildet ein symmetrisches Ganze:

Erster Theil:	Zweiter Theil:	Dritter Theil:
D-dur.	D-dur.	H-moll (Unterterz).
Fis-moll (Oberterz).		D-dur.

Der Schüler studire an dem vorliegenden Duett von Clari besonders den schönen Periodenbau, die Abrundung der einzelnen melodischen Sätze. Es liegt für Anfänger die Gefahr nahe, durch zu viele oder verschrobene Imitationen zu keinem Ende und Ruhepunkte in der Melodie zu kommen. Dieser Fehler schadet der Klarheit und Fasslichkeit des Gesanges. Im Duette von Clari sind aber gerade diese Vorzüge mit der grössten Mannichfaltigkeit und schöner imitatorischer Arbeit gepaart.

Tab. II.

Terzett von Gio. Pier Luigi, genannt Palestrina.

Dieses Terzett ist ganz in strenger Schreibart a cappella, ohne Begleitung componirt. Es kann als Beispiel der freien Imitation im mehrstimmigen Satz betrachtet werden. Paolucci macht darauf aufmerksam, dass der Umfang der Singstimmen die betreffenden Noten-Systeme nicht überschreitet. Heut zu Tage dürfen wir diese hier beobachtete Regel für die Gesangs-Composition dahin abändern, dass wir in den einzelnen Stimmen nicht über die bequeme Lage derselben hinaus schreiben.

Ueber den Eintritt der Stimmen ist zu bemerken, dass derselbe nach verschiedenen Zeitabschnitten stattfindet. Die zweite Stimme folgt der ersten nach anderthalb Takten, während die dritte der zweiten

erst nach zwei Takten folgt; es ist durch dieses Verfahren mehr Abwechslung und eine anscheinend grössere Freiheit für die einzelnen Stimmen gewonnen worden, als wenn sich die Eintritte in gleichen Zeitabschnitten gefolgt wären. Die Klarheit der Phrasirung, den Fluss der Melodie und die schöne, consequente Durchführung der beiden Motive *„Benedictus, qui venit"* und *„in nomine Domini"*, welche sich rhythmisch und melodisch so gut von einander unterscheiden, mag der Schüler selbst studiren. Er beachte ferner die Einheit der Tonalität.

Tab. III.

Terzetto da camera von Benedetto Marcello.

Dieses Terzett in Kammer-Schreibart mit einer (allerdings immer untergeordneten) begleitenden Bassstimme unterscheidet sich durch seine viel grössere Freiheit in harmonischer und melodischer Beziehung von dem vorhergehenden Kirchen-Terzett des Palestrina. Es steht in F-moll, obwohl nur zwei ♭ vorgezeichnet sind. Der Alt, hier die Oberstimme, beginnt mit der Dominante der Tonart, und das Thema hat eine ganze Octave im Umfange. Schon dieses wird bei Kirchen-Compositionen, deren Themen immer sehr ruhig sind, fast nie vorkommen. Der etwas gewagte Sprung $\overline{as}$-$\overline{h}$ (Takt 4—5) dient dazu, um das Wort *„eccesso"* charakteristisch herauszuheben. So kühne Harmonieen, wie die Fortschreitung des übermässigen Sext-Accords (Takt 15—16), wären in alter Kirchen-Schreibart niemals zulässig — ja sogar nicht in weltlichen Compositionen ohne Begleitung, da dem Sänger ohne Instrumental-Unterstützung die reine Intonation zu schwer würde. Dasselbe ist von der Harmonie (Takt 24), die als seltenes Beispiel der Umkehrung eines übermässigen Sext-Accords zu betrachten ist, zu sagen.

Die Verarbeitung des ersten Themas *„Abbastanza comprendo"* etc., schliesst in der Haupttonart F-moll (Takt 35), aber ohne eigentliche vollständige Cadenz, so dass der Zusammenhang mit dem Folgenden recht fühlbar ist.

Das zweite Thema ist in drei zusammengehörige Motive getheilt: *„e innanzi agli occhi"*, dann: *„stammi de falli miei"* und endlich: *„l'orrendo aspetto."*

Diese drei, charakteristisch verschiedenen Motive schliessen sich ausserordentlich schön an einander zu einem Ganzen. Der Bass und Alt bauen das erste Motiv *„e innanzi agli occhi"* immer höher; die

Eintritte auf Dissonanzen (Takt 37—39) sind von erstaunlicher Wirkung; man sieht in der That allmälig ein Bild vor den Augen aufsteigen, das der Tenor mit seinem prächtigen Eintritt *„stammi"* gleichsam packt, und mit einem vier Takte langen Orgelpunkte kräftig festhält. Dazu bringen dann Bass und Alt, sich imitirend, das zweite Motiv, und der Bass fügt daran gleich das letzte, schön und bezeichnend declamirte: *„l'orrendo aspetto"*, wozu der Alt wieder einen Orgelpunkt $\bar{g}$ anschlägt und aushält. Die Verarbeitung dieser Motive bis zum Schluss ist meister- und musterhaft. Nirgends Ueberladung, nirgends Armuth, überall Durchsichtigkeit. Zwei-, sogar einstimmige Sätzchen wechseln mit den dreistimmigen ab, und gönnen den Singstimmen wie den Zuhörern die nöthige Ruhe; Modulation und Harmonie sind überall einfach, und das Interesse vereinigt sich auf die schöne, fliessende Melodie des Satzes.

Tab. IV.

Vierstimmiger Satz von Giacomo Antonio Perti.

Wir geben vom vierstimmigen Satze hier nur ein kleines Muster, da der Lernende bei vierstimmiger Composition im Allgemeinen immer die Beispiele des dreistimmigen Satzes zu Rathe ziehen kann. Je mehr Stimmen in einer Composition auftreten, desto mehr wird Einfachheit und Klarheit der Stimmführung ein Bedürfniss.

Die beiden Beispiele dreistimmigen Satzes, die wir gegeben, sind solche, in denen ein oder mehrere thematische Motive in den verschiedenen Stimmen selbstständig verarbeitet und durchgeführt werden. Der Schüler übe sich auch in vierstimmigen Sätzen dieser Art.

Wir geben ihm nun noch hier das Beispiel eines *„Pieno legato moderno"*, eines Satzes, der durch interessante vollstimmige Harmonie mit schönen, geschmackvollen, consonirenden wie auch dissonirenden Bindungen seine bedeutende Wirkung erzielt, eines Satzes ohne Imitationen. Diese Bindungen sind mit grösstem Geschicke angebracht und verleihen der Composition den Hauptreiz. Paolucci sagt von der Stimmführung: „Der ganze Satz ist von solcher Natürlichkeit, dass man glaubt, „die Stimmen seien nicht componirt, sondern sängen ganz von selbst, „aus innerer Nothwendigkeit; und das ist es, wonach der Lernende mit „allem Fleisse streben soll, wohl erkennend, dass dann die Kunst„fertigkeit am grössten, wenn sie am verborgensten ist, und dass Klarheit „und Natürlichkeit zusammen die ganze Wirkung hervorbringen."

Der Schüler mag noch andere Arten, für Singstimmen vierstimmig zu schreiben aufsuchen und sich darin üben. Wir verweisen ihn u. A. auf Joh. Seb. Bach's herrliche Choral-Bearbeitungen, wie sich deren so viele in seinen Cantaten vorfinden. Eine Stimme trägt die Choralmelodie als *canto fermo* vor, während die drei andern, oft mit Motiven derselben in der Verkleinerung u. s. f., dagegen contrapunktiren. Ein schönes Beispiel liefert der erste Vers der Cantate: *„Christ lag in Todesbanden."* Muster vierstimmigen Satzes in Bezug auf Harmonik und Stimmführung sind auch Joh. Seb. Bach's einfache Choräle, wie sie gewöhnlich am Schlusse der Cantaten vorkommen, so auch in der eben erwähnten. Nur darauf wollen wir den Schüler aufmerksam machen, dass seine Stimmlagen den heutigen nicht immer entsprechend und manchmal unpraktisch sind. Wir wollen noch einer eigenen Art der Composition erwähnen, nämlich der über einem *„Basso ostinato"*. So nennt man eine Bassstimme, welche aus einem kurzen, sich immer wiederholenden Sätzchen gebildet ist. Das Interesse einer solchen Composition besteht darin, dass man über der stets gleichen Bassfigur immer neue Combinationen der Oberstimmen bringt. Ein schönes Beispiel ist der Anfang von Joh. Seb. Bach's Cantate *„Weinen, Klagen"*.

Hier wäre auch der Ort von contrapunktischen Variationen zu reden, in welchen zu einem Thema, oder auch zu dem Bass desselben immer neue melodische Combinationen gebracht werden.

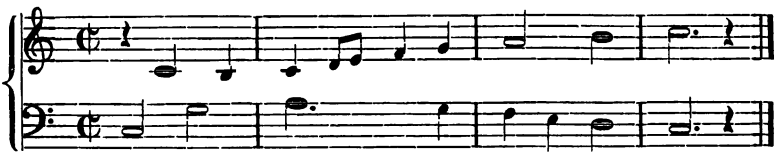
Capitel III.

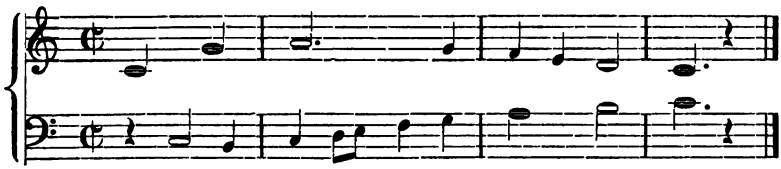
Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkt.

I. Doppelter Contrapunkt im strengen Styl.

Ein zweistimmiger Satz ist im doppelten Contrapunkt geschrieben, wenn die Stimmen hinsichtlich ihrer Lage als Ober- und Unterstimme verwechselt, umgetauscht werden können, ohne dass die Reinheit des Satzes darunter leidet.

Hier ein Beispiel:





Eine solche Verwechslung der Stimmen heisst im Deutschen: Umkehrung des Satzes (lat. *evolutio*, ital. *rivolgimento* auch *rovesciamento*, franz. *renversement*).

Bei der Umkehrung kann eine der beiden Stimmen in ihrer ersten Lage bleiben oder doch nur um eine 8 versetzt werden, während die andere um eine oder mehrere Octaven, oder auch um ein anderes Intervall, z. B. um eine 9, 10, 11 u. s. w. versetzt wird. Es entstehen aus der verschiedenen Art der Versetzung Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts, und zwar so viele, als verschiedene Intervalle zu Versetzungen vorhanden sind.

Die verschiedenen Gattungen sind:

1. doppelter Contrapunkt in der Octave oder Decima-Quinta.
2. „ „ „ „ 9.
3. „ „ „ „ 10.
4. „ „ „ „ 11.
5. „ „ „ „ 12.
6. „ „ „ „ 13.
7. „ „ „ „ 14.

Da durch die Umkehrung eines Satzes andere als die ursprünglichen Intervallenverhältnisse entstehen, so ist bei der Anfertigung eines Satzes, der umgekehrt werden soll, schon im Voraus darauf zu sehen, welche Intervalle durch die Umkehrung entstehen werden. Dies geschieht am übersichtlichsten und schnellsten dadurch, dass man die Zahlen der Stufen, um welche die Stimmen höher oder tiefer versetzt werden sollen, in zwei Reihen untereinander und zwar in der einen Reihe in aufsteigender, in der andern in absteigender Folge schreibt. Die erste dieser beiden Reihen zeigt dann die ursprünglich gebrauchten Intervalle an, die zweite die durch Umkehrung des ursprünglichen Satzes entstehenden.

Da nun jede der oben angeführten 7 Hauptgattungen des doppelten Contrapunkts ein besonderes Zahlenschema erfordert, so folgen sie hier nach einander:

Es wird sich ergeben, welche musikalisch zu verwerthen sind und welche nicht. Wir verlangen dabei, dass sowohl der Hauptsatz wie

seine Umkehrung den Anforderungen der strengen Schreibart genüge. Von den Erleichterungen, welche im freieren Styl zulässig sind, wird weiter unten gesprochen werden.

Eine allgemeine Regel ist: Die beiden Stimmen dürfen sich nicht weiter von einander entfernen, als um das Intervall, in welchem sie umgekehrt werden sollen.

§ 1.

Doppelter Contrapunkt in der Octave.

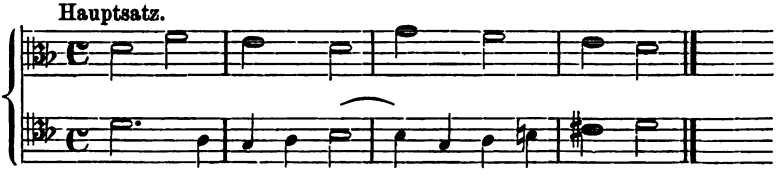
Das hier dienende Zahlenschema ist folgendes:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

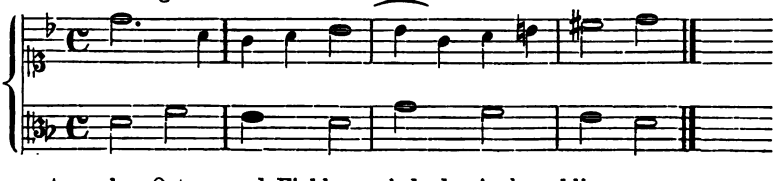
Hieraus geht hervor, dass der Einklang zur 8, die 2 zur 7, die 3 zur 6 wird u. s. w., und dass mit Ausnahme der Quint, welche Consonanz ist und durch Umkehrung zur Quart Dissonanz wird, alle übrigen Consonanzen in der Umkehrung auch Consonanzen bleiben.

Der doppelte Contrapunkt in der 8 zeigt sich also sehr brauchbar; denn wenn man in einem zweistimmigen Satze auf den guten Taktheilen 1, 3, 6 und 8 abwechselnd gebraucht, und alle anderen Intervalle, nämlich 5, 2, 4 und 7 nur im regelmässigen stufenweisen Durchgange anwendet, so steht der Umkehrung des Satzes in der Octave nichts entgegen, z. B.

Hauptsatz.



Umkehrung.

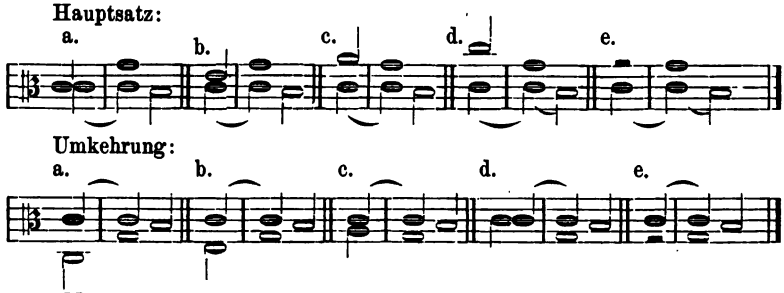


Anmerk. Octave und Einklang sind, da sie leer klingen, sparsam zu gebrauchen.

Aber auch die Anwendung der Quint, sowie der Secunde, Quart und Septime ist an sehr leichte Bedingungen geknüpft.

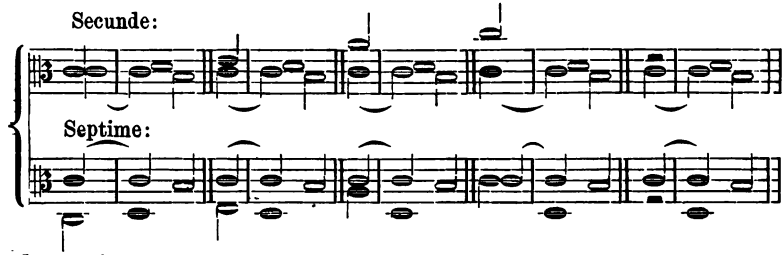
Die Quint wird in der Umkehrung zur Quart; wenn wir sie

am unteren Ende durch eine Bindung vorbereiten und dann eine Stufe abwärts gehen lassen, so ergiebt sich bei der Umkehrung eine völlig correcte Behandlung der Quart. Die Oberstimme kann auf dem schlechten Takttheile vor dem Eintritt der Quint a) den Einklang b) eine Terz, c) Sext, d) Octave oder auch e) eine Pause haben.

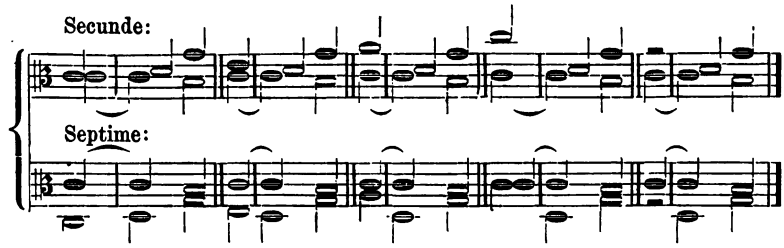


Nun kommen wir zur Behandlung der Dissonanzen. Die Secunde, Quart und Septime werden ganz wie im einfachen Contrapunkt in der einen Stimme gebunden und aufgelöst, nur dass zur Vorbereitung die andere Stimme keine Quint bringen darf, wohl aber 1. 3. 6. und 8. oder eine Pause.

Die Secunde wird in der Umkehrung zur Septime, diese zur Secunde. Wir zeigen im folgenden Beispiele, dass die nach der eben gegebenen Regel correcte Vorbereitung und Auflösung der einen dieser beiden Dissonanzen in der Umkehrung die richtige Behandlung der anderen verbürgt.

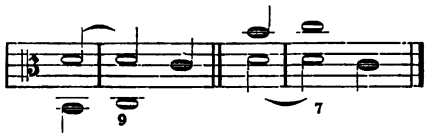


oder auch:



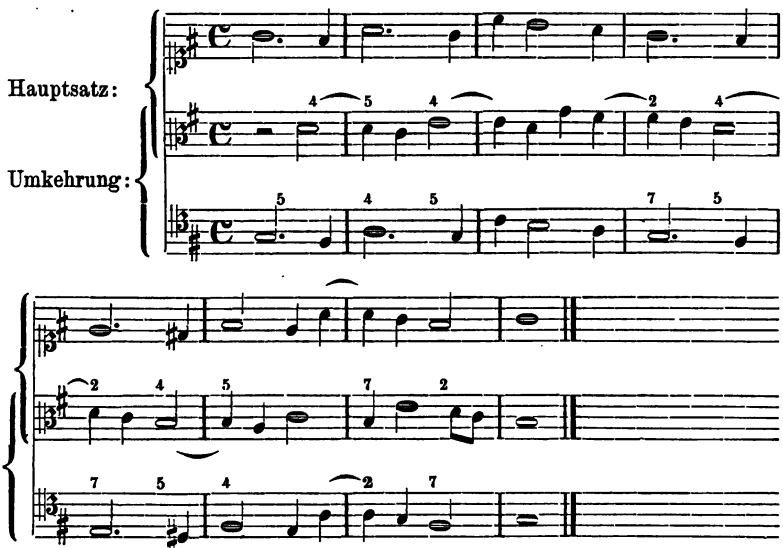
Bei der Quart kommt die Umkehrung überhaupt ausser Betracht, da sie durch diese zur Consonanz wird; es genügt also, dass die Quart im Hauptsatz richtig behandelt wird; nur kann natürlich auch hier die Quint nicht zur Vorbereitung benutzt werden.

Es erübrigt von der None zu sprechen. Dies Intervall, welches über die Octave hinausgreift, kann in dieser nicht umgekehrt werden. Wollte man in der Umkehrung aber zwei Octaven auseinander rücken, diese also „in Decima-Quinta" machen, so ergäbe sich eine falsche Auflösung der Sept, wie sie bei keinem guten Componisten vorkommt, nämlich am untern Ende.



Die None ist also im doppelten Contrapunkt der Octave nicht anwendbar.

Beispiel.



Dies Beispiel, zugleich ein Canon in der Unterquart, zeigt die Umkehrung der Intervalle anschaulich. Die beiden oberen Zeilen (Sopran und Alt) bilden den Hauptsatz, die beiden unteren (Alt und Tenor) die Umkehrung. Der Schüler übe sich fleissig in der Composition solcher zweistimmigen Sätze im doppelten Contrapunkt der Octave, auch mit Anwendung von allerhand Imitationen.

§ 2.

Doppelter Contrapunkt in der None.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Die Quint ist hier die einzige Consonanz, die in der Umkehrung Consonanz bleibt; alle übrigen Consonanzen werden Dissonanzen z. B. die 3 wird zur 7,

„ 6 „ „ 4,
„ 8 „ „ 2,
der 1 „ „ 9.

Es müssen also alle Intervalle mit Ausnahme der einzigen Quint auf guten Takttheilen als Dissonanzen behandelt werden.

Dies wird genug sein, um die Unbrauchbarkeit des doppelten Contrapunkts ad 9 darzuthun.

§ 3.

Doppelter Contrapunkt in der Decime.

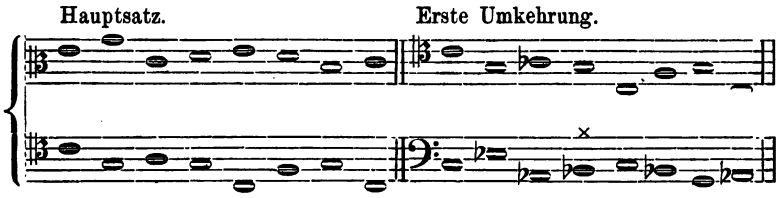
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Es bleiben alle Consonanzen in der Umkehrung gleichfalls Consonanzen; somit erweist sich dieser Contrapunkt als sehr brauchbar.

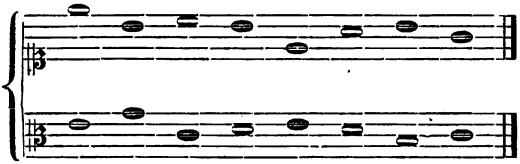
Da aber die Terz zur Octave, die Sext zur Quint wird, so können weder Terzen- noch Sextenparallelen zur Anwendung kommen, denn aus jenen würden verbotene Octaven-, aus diesen Quintenfolgen entstehen. Um solche, wie auch verdeckte Quinten und Octaven in der Umkehrung zu vermeiden, führe man die Stimmen stets in Seiten- oder Gegenbewegung. Auch ist Sorge zu tragen, dass vollkommene und unvollkommene Consonanzen möglichst abwechseln, damit dies Verhältniss auch bei der Umkehrung gewahrt bleibe.

Dieser doppelte Contrapunkt (wie überhaupt alle ausser dem in der Octave) lässt eine zweifache Umkehrung zu: eine, indem die Oberstimme eine Decime abwärts, die andere, indem die Unterstimme um dasselbe Intervall aufwärts versetzt wird. Die dadurch herbeigeführte Veränderung in der Ordnung der Ganz- und Halbtöne erfordert öfters die Anwendung von ♮ ♯ und ♭.*)

*) Es ändert nichts an dem Wesen dieses Contrapunkts, wenn eine Stimme um eine Decime und eine oder zwei Octaven versetzt wird, oder wenn die andere Stimme, während die eine in der Decime umgekehrt wird, nach der entgegengesetzten Richtung um eine 8 weiter rückt.



Zweite Umkehrung.

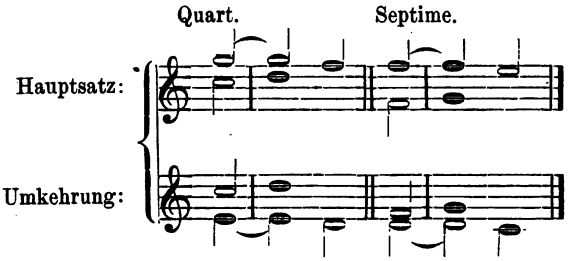


Bei der ersten Umkehrung ist die Anwendung des ♭ nöthig geworden, weil ohne diese sich bei × das Intervall der falschen Quint statt einer reinen ergeben hätte.

Ueber die Behandlung der Dissonanzen ist folgendes zu bemerken:

Quart und Septime, welche sich in der Umkehrung entsprechen, lassen eine strenge zweistimmige Behandlung nicht zu; beide Dissonanzen sollen oben gebunden werden; bei der Umkehrung würde also jedesmal eine falsche Vorbereitung zum Vorschein kommen.

Beweis.

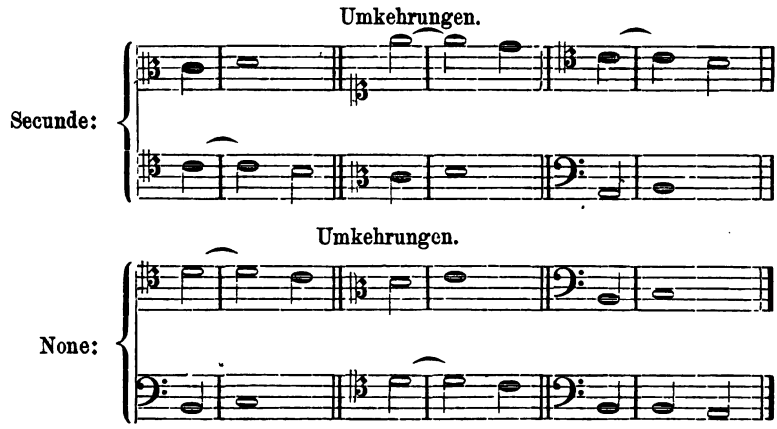


Im strengen zweistimmigen Satz sind diese Intervalle also auszuschliessen. Wie sie im freieren Styl und mit Füllstimmen benutzt werden können wird später gezeigt werden.

Dagegen lassen Secunde und None (welch letztere im doppelten Contrapunkt der 8. unbrauchbar war) eine vollständig correcte Behandlung zu, wenn

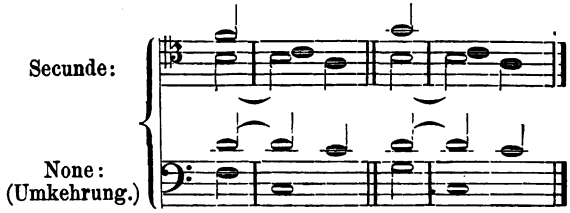
1. die Secunde durch den Einklang
2. die None durch die Decime

vorbereitet wird.

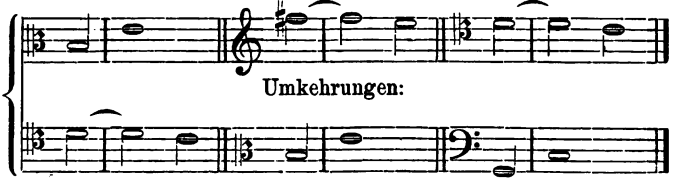


Die Vorbereitung der Secunde durch die 3 ist ausgeschlossen, weil sie bei der Umkehrung eine durch Bindungen verhüllte Octavenfolge ergeben würde.

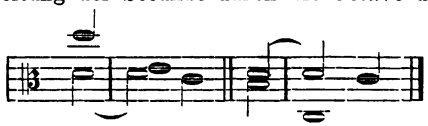
Die Vorbereitung der Secunde durch 5 und 6 ergibt in den Umkehrungen verdeckte Octaven, welche allerdings durch die Bindungen gemildert und leidlich werden.



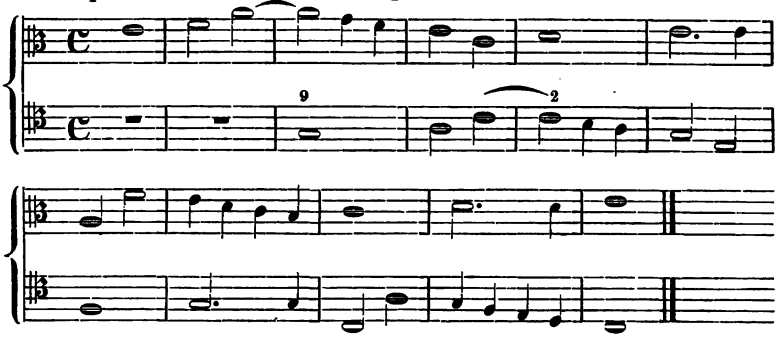
Will man sich zu einer Kreuzung der Stimmen entschliessen, welche ja ausnahmsweise statthaft ist, so wäre auch die folgende Vorbereitung brauchbar:



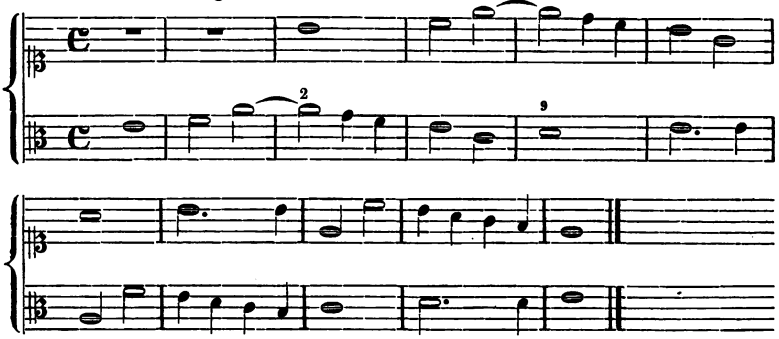
Die Vorbereitung der Secunde durch die Octave und ihre Umkehrung kommt wegen ihrer Unsangbarkeit hier nicht in Betracht.



Hauptsatz. Beispiel.

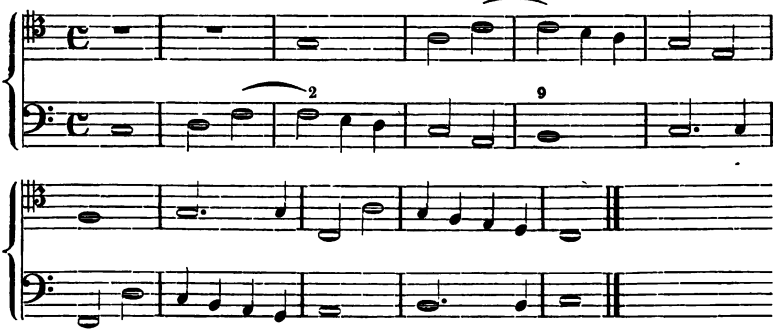


Erste Umkehrung.



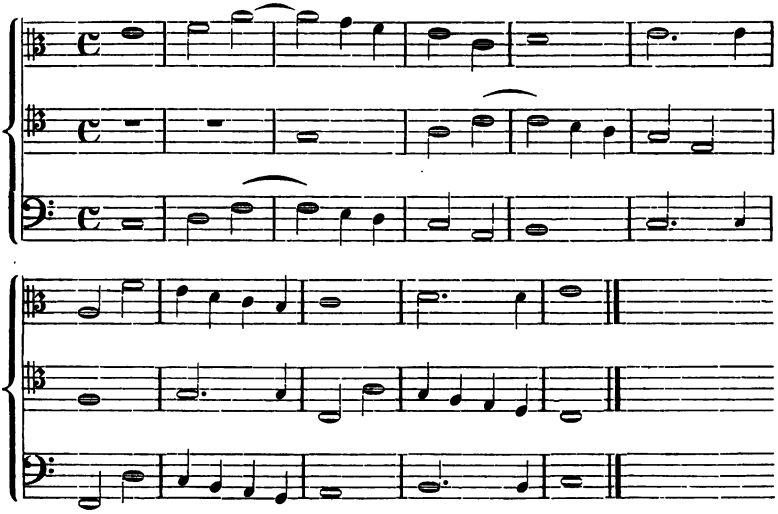
(Diese Umkehrung würde mit der Vorzeichnung es-dur einen befriedigenderen Schluss geben.)

Zweite Umkehrung.



In diesem Beispiel ist die Gegenbewegung festgehalten worden; Bindungen der 2 und 9 finden sich im 3. und 5. Takt. (Es ist zugleich ein Canon in der Untersext, welcher durch die Umkehrung zu einem solchen in der Oberquint wird.)

Sätze in diesem Contrapunkt können auch dreistimmig gemacht werden, wenn man zum Hauptsatz die Umkehrung der einen Stimme hinzufügt; allerdings ist die dritte Stimme dann keine selbständig geführte, sondern einfach die Decimenparallele einer andern, z. B.



§ 4.

Doppelter Contrapunkt in der Undecime.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.
11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hier findet ein ähnliches Verhältniss statt, wie im doppelten Contrapunkt ad 9, wo die Quint die einzige Consonanz war. Jetzt ist es die Sext. Auch dieser Contrapunkt ist unbrauchbar.

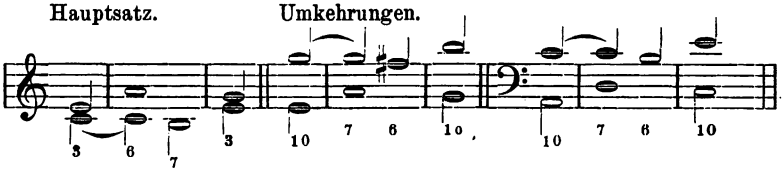
§ 5.

Doppelter Contrapunkt in der Duodecime.

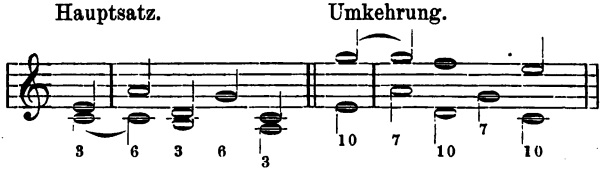
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Die Brauchbarkeit dieses Contrapunkts geht schon daraus hervor, dass mit Ausnahme der Sext, welche zur Septime wird, alle übrigen Consonanzen in der Umkehrung auch Consonanzen bleiben. Ferner bleibt die Terz auch in der Umkehrung Terz (oder Decime) und gleiche Bewegung derselben (welche im doppelten Contrapunkt ad 10 streng verboten war) ist hier sehr wohl anzuwenden, was die Stimmführung sehr erleichtert.

Die Sext ist die einzige Consonanz, welche in der Umkehrung zur Dissonanz, Septime, wird. Sie muss, wenn sie nicht als Durchgangsnote vorkommt, am untern Ende als Dissonanz vorbereitet und stufenweise abwärts aufgelöst werden. Wenn die Oberstimme während der Auflösung liegen bleibt, so kommt dadurch eine Septime heraus, welche sich regelmässig in die Terz auflösen lässt, z. B.

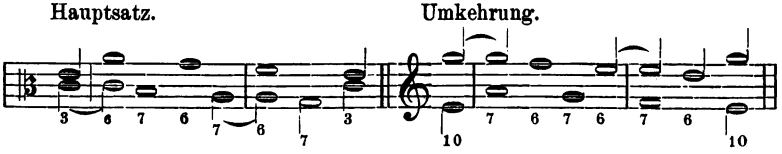


Die Oberstimme kann sich aber auch fortbewegen und zwar in die 3 oder 10 der Note, auf welche die Unterstimme herabgeht, z. B.



Anmerkung. Wir begnügen uns in diesem und den folgenden Beispielen mit dem Aufzeigen einer Umkehrung, da das Verhältniss der Intervalle sich ja in beiden gleich bleibt.

Eine andere Behandlung der 6 und 7 gründet sich auf eine Verkettung der beiden Intervalle, dürfte aber wohl nur in langsamer Bewegung anwendbar sein.

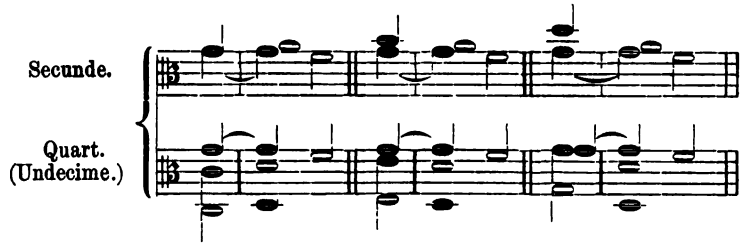


Man kann die im Hauptsatz auf dem leichten Takttheil eintretende Septime als Anticipation erklären.

Zur Vorbereitung, Bindung der Sext kann jede der andern Consonanzen dienen. Wie die Septime zu behandeln ist, ergibt sich aus dem Vorstehenden von selbst. Sie wird durch 1. 3. 5. 8. oder 10. in regelmässiger Weise vorbereitet, oben stufenweise abwärts aufgelöst, während der Bass eine Quart aufwärts oder eine Quint abwärts springt, oder, liegenbleibend, erst nach einer Verkettung von 6 und 7 zur Auflösung schreitet. Vgl. das vorige Beispiel.

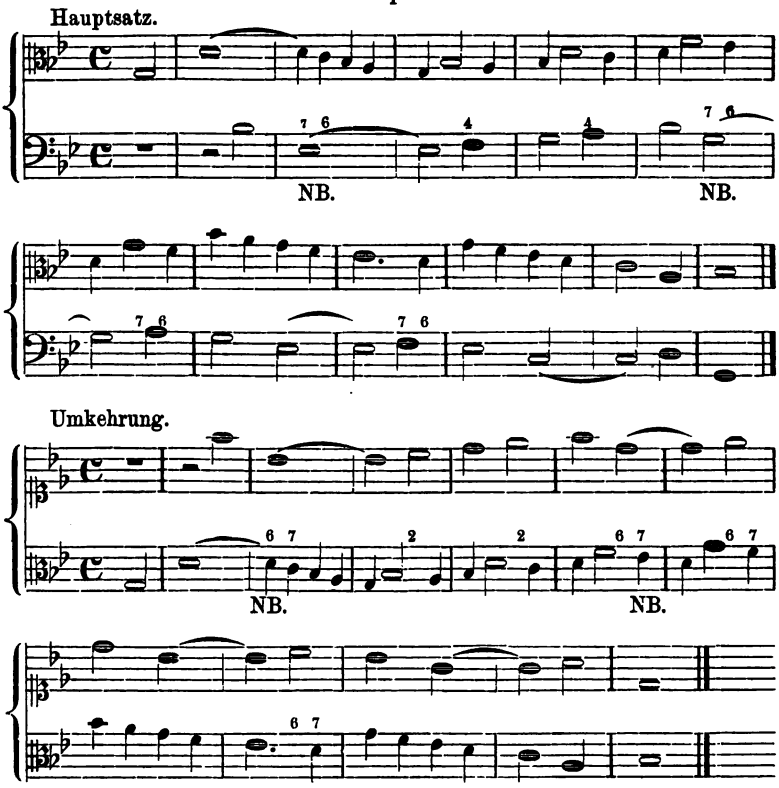
Die Secunde und Undecime (oder Quart) werden regelrecht

durch eine Consonanz mit Ausschluss der Sext vorbereitet und stufenweise abwärts aufgelöst, während die andere Stimme liegen bleibt.



(Wenn die Quart in einer Duodecime umgekehrt wird, so ergibt sich allerdings das Intervall einer None; diese wird aber nicht als solche behandelt, sondern als Secunde, welche um eine Octave versetzt ist. Vgl. was in der Lehre vom einfachen Contrapunkt § 4, über den Unterschied zwischen Secunde und None gesagt worden ist.)

Beispiel.



In diesem Beispiel — einem Canon in der Gegenbewegung und Vergrösserung — ist an zwei Stellen, welche mit NB. bezeichnet sind, ein besonderer Kunstgriff angewandt worden: im Hauptsatz sind zwei richtig vorbereitete Septimen in die Sext aufgelöst; die Sexten sind aber so angebracht, dass sie in der Umkehrung als Septimen im regelmässig stufenweisen Durchgang erscheinen, wo sie dann ohne weitere Umstände passiren.

§ 6.

Doppelter Contrapunkt in der Sexte oder Terzdecime.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.
13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Beim ersten Anblick könnte man meinen, dass sich in diesem Schema vier Consonanzen zeigen, welche in der Umkehrung Consonanzen bleiben, nämlich der Einklang, die Sext, die Octave und die Terzdecime, denn

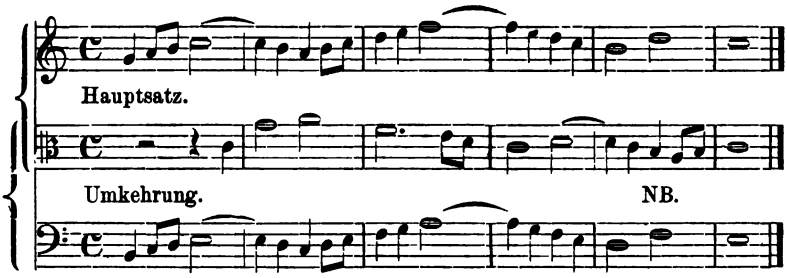
der Einklang wird zur Terzdecime,
die Sext „ „ Octave,
die Octave „ „ Sext,
die Terzdecime „ zum Einklange.

Wenn man aber berücksichtigt, dass hier die Octave nur eine Wiederholung des Einklangs, die Terzdecime eine Wiederholung der Sext ist, so beschränkt sich die Anzahl derjenigen Consonanzen, die in der Umkehrung Consonanzen bleiben, auf zwei, nämlich auf Einklang und Sext, wie auch aus folgendem Schema, wenn es nicht über die Sext hinaus fortgeführt wird, deutlich hervorgeht.

1. 2. 3. 4. 5. 6.
6. 5. 4. 3. 2. 1.

Hiernach ist der Einklang (oder sein Aequivalent, die Octave) und neben ihm die Sext (oder deren Aequivalent, die Terzdecime) das Intervall, durch welches alle übrigen vorbereitet und in welches sie aufgelöst werden müssen.

Der Contrapunkt in der Terzdecime ist also etwas brauchbarer als der in der 9 und 11, allein doch sehr dürftig, wie nachstehendes von Reicha sehr sorgfältig gearbeitete Beispiel zeigt; es entspricht übrigens nicht einmal den Anforderungen des strengen Satzes, da in der Umkehrung des letzten Taktes der Tritonus auf einem guten Takttheil vorkommt.



§ 7.

Doppelter Contrapunkt in der Septime oder Decima-Quarta.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

oder

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Obgleich hier zwei Consonanzen sind, die in der Umkehrung Consonanzen bleiben, nämlich Terz und Quint, mithin alle übrigen durch eines von diesen Intervallen vorbereitet und in eines derselben aufgelöst werden können, so bietet sich hier doch auch keine rechte Mannigfaltigkeit dar, denn da die 3 in der Umkehrung zur 5 wird, so kann man sie beim Entwurf des ersten (oder des umzukehrenden) Satzes nicht häufig anwenden, weil man sonst in dem umgekehrten Satz zu viele Quinten erhält. Auf diese Weise wird also der harmonische Gehalt eines zweistimmigen doppelten Contrapunktes in der 14 sehr mager sein und eben deshalb macht auch Reicha die Bemerkung: „man muss zu diesen Contrapunkten sehr oft eine oder mehrere Füllstimmen hinzufügen, um die Harmonie klar und verständlich zu machen *(pour rendre l'harmonie claire et compréhensible).* Da indessen sich mitunter zufällig ein doppelter Contrapunkt in der 2 oder 9, 4 oder 11, 6 oder 13 und endlich in der 7 oder 14 findet, so ist es gut, in diesem Falle solche Contrapunkte erkennen zu können und sich Rechenschaft davon zu geben."

Urtheile der namhaftesten Theoretiker über die verschiedenen Arten des doppelten Contrapunkts.

Nicht aus dem von Reicha angeführten Grunde, der auf „Zufall" beruht, sondern nur deshalb sind die weniger brauchbaren oder ganz

unbrauchbaren doppelten Contrapunkte hier in möglichster Kürze mit angeführt, um sich durch eigene Anschauung von ihrer Unbrauchbarkeit zu überzeugen. Diese Unbrauchbarkeit ist von den namhaftesten Theoretikern seit dem 16ten Jahrhundert bis auf unsere Zeit dadurch ausgesprochen, dass sie denselben, ungeachtet ausführlicher Abhandlungen über die brauchbaren doppelten Contrapunkte, gar keine Berücksichtigung schenken und sie ganz und gar übergehen.

Um auch den musikalischen Theoretiker Gioseffo Zarlino, der sich auf Ausführlichkeit und Breite in seinen Schriften etwas zu Gute thun kann, hier als einen Beleg für die eben ausgesprochene Behauptung nicht zu übergehen, wird es hinreichen, von ihm anzuführen, dass er nur den doppelten Contrapunkt ad 10 und 12 erklärt, von allen andern aber nichts erwähnt, aber mit jenen beiden gleich den sogenannten künstlichen Contrapunkt verbindet, welcher letztere jedoch nicht so nebenher abzufertigen ist, sondern seine eigene Abhandlung verlangt. Zarlino spricht in seinen *„Istituzioni armoniche"*, parte III. cap. 56. (Edit. Venedig, 1589.) Seite 279 u. ff. von dieser Materie.

Einer seiner Nachfolger, ein Erzcontrapunktist und theoretischer Schriftsteller, Berardi, der die Lehre vom doppelten Contrapunkt in seinen *„Documenti armonici"*, (Bologna, 1687.) Lib. II, Doc. VIII. pag. 118 u. ff. sehr gut bespricht, beginnt vor der eigentlichen Abhandlung mit den Worten: *„Tralascio tutti gli altri (scil: Contrappunti doppj.) trattando solo dei contrappunti all' ottava, decima, e duodecima."*

Joh. Jos. Fux, der als Componist und theoretischer Schriftsteller berühmte Capellmeister Carls VI. in Wien, welcher, wie besonders aus seiner *„Missa canonica"* (Leipzig, Bureau de Musique) hervorgeht, in der contrapunktischen Kunst sehr gewandt war, sagt in seinem Lehrbuche: *„Gradus ad Parnassum sive Manuductio ad compositionem musicae regularem"* nach der deutschen Uebersetzung von Lorenz Mizler (1742, Leipzig): „Es geben Einige verschiedene Gattungen dieser Art der Composition an, als der doppelte Contrapunkt in der Terz, in der Quart, Quint, Sext, Octave, Decime, Duodecime u. s. f. — Wir wollen solche aber übergehen, weil sie wegen ihrer engen Schranken entweder von geringem Nutzen sind, oder mit andern übereinkommen, und nur die Gattungen vortragen, welche gebräuchlich sind und in der Composition etwas zu bedeuten haben, z. Expl. der Contrapunkt in der Octave, in der Decime, in der Duodecime, wovon eine Stimme, die sich einiger Consonanzen und Disso-

nanzen nach Beschaffenheit enthält, aus ihrem eignen Ort in ein anderes Intervall kann versetzet werden."

Johann Mattheson, ein musikalisch theoretischer Schriftsteller, der zu seiner Zeit mit allem, was Gutes vorhanden, bekannt war und in seinen Werken nichts mitzutheilen vergass, was nur irgendwie von Bedeutung war, führt in seinem „Vollkommenen Capellmeister" (Hamburg, 1739. in fol.) Seite 422 wo er die Lehre des doppelten Contrapunktes abhandelt, auch nur drei derselben an; nachdem er vorher über die Eintheilung der Contrapunkte überhaupt gesprochen, fährt er fort: „Nunmehr aber kommt die Reihe an solche Contrapunkte, die nach einem gewissen Intervall benannt werden, und deren drei sind: nämlich 1) der doppelte Contrapunkt all' ottava; 2) der alla decima und 3) der alla dodecima."

Unter neueren Theoretikern, deren Schriften uns heute noch zur Norm dienen, beginne ich mit dem bekannten Padre Martini, der im ersten Theil seines *„Saggio fondamentale prattico di Contrappunto"* (Bologna, 1774.) Seite 33 u. ff. auch nur die drei genannten doppelten Contrapunkte behandelt; die künstlichen, die er damit im Vorbeigehen verbindet, haben ihren Platz nur darum an der angeführten Stelle gefunden, weil er dort beabsichtigt, die Reichhaltigkeit eines contrapunktisch geschriebenen Beispiels nachzuweisen. Auf die von Martini mitgetheilten Beispiele bezog sich Cherubini in seinem Unterrichte; deshalb mögen auch dieselben von dem Herausgeber des Cherubinischen Werkes, das unter dem Titel *„Cours de Contrepoint"* (französisch und deutsch, Leipzig, Kistner. in fol.) erschienen ist, aber nur Beispiele von Cherubini enthält, zu denen der Text wahrscheinlich nach Cherubini's mündlichem Vortrage nothdürftig von einem Andern zusammengestoppelt ist, aufgenommen sein. Vgl. Seite 97 u. ff.

Albrechtsberger, ehrenwerthen Andenkens, Lehrer Beethovens, der in seiner *„Anweisung zur Komposition"* (Leipzig, 1790 in 4to.), den doppelten Contrapunkt sehr ausführlich behandelt (von Seite 277 bis 350) bespricht auch nur drei, den ad 8 ad 10 und ad 12, ohne mit einer Sylbe der andern zu erwähnen.

Joh. Phil. Kirnberger, welcher der Lehre des doppelten Contrapunktes die ganze 2. u. 3. Abtheilung seines Werkes: *„Kunst des reinen Satzes in der Musik"* widmet (Berlin und Königsberg, 1774—79, 4to) schreibt gleich im Anfange der 2. Abtheilung des 2. Theils (Seite 4), nachdem er das Wesen des doppelten Contrapunktes im allgemeinen erklärt, als sein Hauptmerkmal die Umkehrungsfähigkeit des

Satzes oder der Stimmen aufgestellt und dabei bemerkt hat, dass jede Versetzung von zwei Stimmen, aus der eine Verwechselung (mit Bezug auf Ober- und Unterstimme) derselben entsteht, besondere Vorsichtigkeit erfordert: „Man findet daher (woher?), dass verschiedene Autoren von vielerlei doppelten Contrapunkten schreiben. Im Grunde lassen sich alle Fälle auf drei bringen."

1. Contrapunkt in der Octave,
2. „ „ „ Decime,
3. „ „ „ Duodecime.

„In der Folge dieses Abschnittes (spricht Kirnberger) werde ich zeigen, wie die andern aus diesen entstehen."

Bekanntlich war Kirnberger mit einer klaren Darstellung seiner Ideen sehr über den Fuss gespannt und nicht in Ordnung. Zur Vermeidung von Missverständnissen mag deshalb hier beiläufig angeführt werden, dass die unter Kirnberger's Namen erschienene Schrift: *„Die wahren Grundsätze der Harmonie"*, (Berlin und Königsberg, 1773, 4to.) welche sich durch Klarheit im Ausdrucke vor allen seinen Schriften auszeichnet, nicht von ihm verfasst ist, sondern von dem bekannten Kapellmeister J. A. P. Schulz, von dem auch die meisten musikalischen Artikel in *„Sulzer's Theorie der schönen Künste und Wissenschaften"*, die gewöhnlich für Kirnberger's Arbeit ausposaunt werden, herrühren. Wie sehr nun der bereits von Marpurg oft aus dem Felde geschlagene Kirnberger in der Aeusserung: dass die andern Contrapunkte aus den drei genannten entstehen, sich geirrt hat, hat in neuester Zeit am besten André in seinem *„Lehrbuche der Tonsetzkunst"* Band II. Abtheilung 1. (Offenbach a. M., 1835.) Seite 188 u. ff. nachgewiesen, wo Kirnberger sammt seinen Beispielen recht *methodice ad absurdum* geführt wird.

Nach allen diesem bleibt nun die sehr natürliche Frage zu beantworten, wie dennoch Marpurg, der so gelehrte als geistreiche Schriftsteller, der wohl die Spreu von dem Korn zu sichten wusste, in seiner *„Abhandlung von der Fuge"* (zuerst in Berlin 1753—54. 4to. 2 Vol. dann noch drei spätere Ausgaben, von denen die eine französisch, eine von Sechter in Wien und die letzte von S. W. Dehn bei C. F. Peters in Leipzig 1858 herausgegeben), so unendlich ausführlich über alle doppelten Contrapunkte geschrieben hat? Die Antwort hierauf ist leicht zu geben und folgende: Zu jener Zeit (2. u. 3. Viertel des vorigen Jahrhunderts), wo durch die Bekanntschaft mit Marcello's, Händel's und besonders Joh. Seb. Bach's, u. a. Werken das Studium des

Contrapunktes in Deutschland wieder neues Leben gewann, fanden sich gar viele Lehrer, die im Besitz einiger Wissenschaft des Contrapunktes waren, diese aber als Arcana betrachteten und den armen Schülern gegen theures Geld in kleinen Quantitäten mittheilten. Hatte z. B. irgend ein angehender wissbegieriger Musikant gelegentlich in einem damals durch eine stümperhafte Uebersetzung des seiner Zeit vielgepriesenen Gio. Maria Bononcini *„Musico prattico"*. (Bologna, 1673. 4to.) deutsch durch Paul Treu, (Stuttgart, 1701. 4to.) ausserordentlich verbreiteten und werthgehaltenen Buche unter andern gelesen: (pag. 92 der ital. Ausgabe) *„nè alcuno contrappunto è replicabile alla seconda e nona, poiche le consonanze si cambiano in dissonanze, e le dissonanze in consonanze"* und hatte er nun doch von irgend einer musikalisch theoretischen Autorität, wie z. B. von Kirnberger, über den doppelten Contrapunkt in der None oder Secund reden hören und sogar mit leibhaften Augen sich von dem Vorhandensein desselben überzeugt, dann wusste er sich nicht anders Rath zu schaffen, als demüthig um die Mittheilung der geheimnissvollen Kunst zu bitten; nach langem Weigern wurde ihm denn endlich unter dem Siegel der Verschwiegenheit und gegen baares Geld das Ding vorgestellt und er in die eleusinischen Geheimnisse eingeweiht, die er dann seiner Zeit bei günstiger Gelegenheit wieder zu versilbern suchte. Selbst anerkannte Meister von Ruf trieben, wenn auch, wie der alte ehrliche Sarti, der Lehrer Cherubini's, keinen Handel mit diesen Geheimnissen, doch ihre mysteriösen Albernheiten; so liess Sarti, als er seinen Schüler in die höhere Lehre des Contrapunktes einweihte, das Zimmer dunkel machen, um es an einem Ende mit einem rosenfarbenen Lichte beleuchten zu lassen und in diesem Zwielichte seine Lehre mitzutheilen. Gegen solchen Unfug, der die Schüler um Zeit und Geld brachte, war Marpurg auf's äusserste empört und nicht besser und zweckmässiger konnte er der Niederträchtigkeit der Geheimnisskrämer entgegentreten, als dass er Alles, was er nur irgend konnte und wusste, über den höheren Contrapunkt mittheilte. Auf diese Weise ist also erklärt, warum er, der selbst mit Spötteln über contrapunktische Kunststückchen herfällt, sie dennoch in seinem Lehrbuche mittheilt.

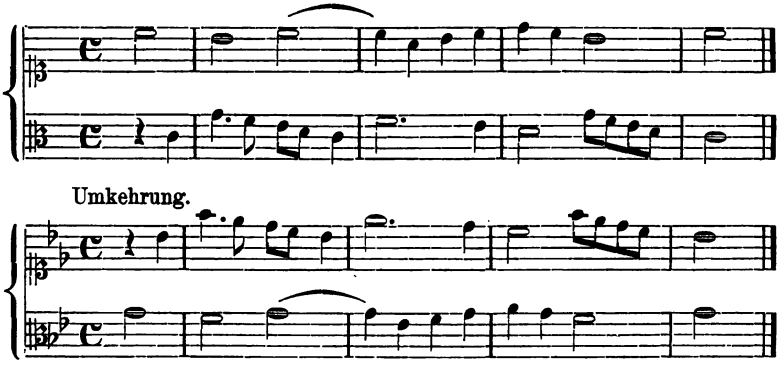
§ 8.

Gemischter doppelter Contrapunkt.

Darunter versteht man, wie bereits gesagt, einen doppelten Contrapunkt, dessen beide Stimmen in verschiedenen Intervallen zugleich

versetzt werden, natürlich immer so, dass die erste Oberstimme dann Unterstimme und umgekehrt wird.

Einem solchen gemischten Contrapunkte liegt aber in Wahrheit immer einer der bisher behandelten doppelten Contrapunkte zu Grunde, welcher nur durch Transposition ein besonderes Ansehen erlangt hat. Z. B.



Hier erscheint der Hauptsatz im gemischten Contrapunkt der Unter-Quart und Ober-Septime versetzt, und in Wirklichkeit ist es nur eine nach B-dur transponirte Umkehrung ad *decimam* des Hauptsatzes.

Auf ähnliche Weise lassen sich alle gemischten doppelten Contrapunkte auf einen der bereits behandelten zurückführen.

§ 9.

Ueber den Entwurf eines zweistimmigen Satzes, in welchem die bis jetzt besprochenen drei Hauptarten des doppelten Contrapunktes:

a) in der Octave,
b) in der Decime,
c) in der Duodecime,

zur Anwendung kommen können.

Die Regel für den Entwurf eines solchen Satzes kann in wenigen Worten gegeben werden:

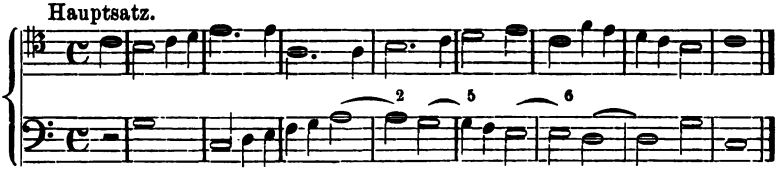
Man beobachte stets Gegenbewegung, bringe auf den guten Takttheilen nur den Einklang, die Octave, Terz und Decime, sowie die Secunde, welche durch den Einklang (resp. 8) vorbereitet und in die Terz (resp. 10) aufgelöst werden muss; alle übrigen Intervalle nur im regelmässig stufenweisen Durchgang. Diese Regel ist nur um Weniges zu erweitern:

Die Quint wird im doppelten Contrapunkt ad 8 zur Quart, die Sext in demjenigen ad 12 zur Septime. Beide Intervalle sind also nur unter den Bedingungen beider genannten doppelten Contrapunkte, welche sich mehrfach gegenseitig hindern, anwendbar. Es bleibt dem Schüler überlassen, Versuche nach dieser Richtung hin zu machen; er wird nicht sehr ausgiebige Resultate erzielen. Indessen dürften z. B. die folgenden Behandlungen von 5 und 6 in allen Umkehrungen correkt befunden werden, wenn man eine Kreuzung der Stimmen im doppelten Contrapunkt der Octave nicht scheut oder die Versetzung ad 15 vornimmt.

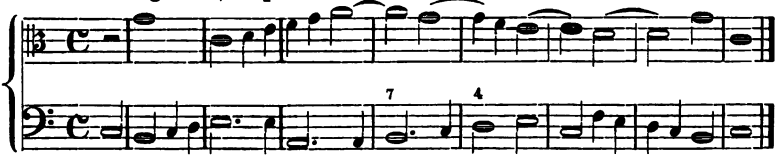
Die Anwendung von ♯ und ♭ ist natürlich ad 10 und 12 erlaubt.

Beispiel.

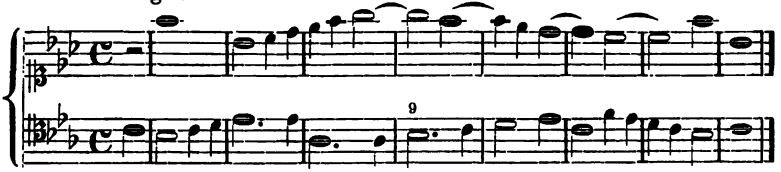
Hauptsatz.



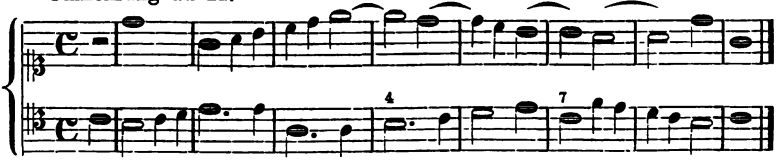
Umkehrung ad 8, resp. 15.



Umkehrung ad 10.



Umkehrung ad 12.



Betrachten wir nun auf Grund des bisher Vorgetragenen ein Duett von Orlando di Lasso:

Tab. V.

Uebersichtliche Analyse des Duetts von Orlando di Lasso.

1. Thema mit gleichen Noten, canto fermo.

2. Contrapunkt mit schöner, stufenweiser Melodieführung; eine gut präparirte Quart auf die vorletzte Note des canto fermo.

3. und 4. Umkehrung von 1. und 2. im doppelten Contrapunkt der Quint oder Duodecime.

5. Der canto fermo auf einer andern Tonstufe, eine Quart höher.

6. Ein neuer Contrapunkt (der zweite).

7. und 8. Umkehrung von 5. 6. im doppelten Contrapunkt der Duodecime, durch welchen einfachen Kunstgriff der canto fermo in der Oberstimme wieder auf seiner ersten Tonstufe erscheint

9. Canto fermo in seiner ursprünglichen Lage

10. Neuer Contrapunkt (der dritte), welcher viele schöne Bindungen enthält, während die vorhergehenden deren nur wenige hatten.

11. und 12. Der canto fermo tritt in der Oberstimme eine halbe Note später ein, um eben diesen Eintritt fühlbarer zu machen. Der Bass ist der Contrapunkt Nr. 10., und 11. und 12. bilden gegen 9. und 10. einen doppelten Contrapunkt in der Octave, wenn schon die ersten Noten von Nr. 12., um den Einklang auf *g* zu vermeiden, etwas abgeändert sind.

13. Der canto fermo tritt im Bass in der Gegenbewegung auf; dazu wird

14. mit lauter Consonanzen (auch die Bindungen sind durchaus consonirend) derart contrapunktirt, dass, als

15. Die Oberstimme den canto fermo wieder in seiner ursprünglichen Bewegung bringt,

16. die Unterstimme den Contrapunkt Nr. 14. ebenfalls umkehrt, und ihn so zum canto fermo erklingen lässt. Die Intervall-Verhältnisse zwischen canto fermo und Contrapunkt bleiben, wie sich aus einer Vergleichung ersehen lässt, bei dieser Umkehrung dieselben wie bei 13. und 14. Was dort Terz war, ist es auch hier, was dort Sext war, ist es ebenfalls hier u. s. w.

17. Canto fermo im Tenor in einmaliger Verkleinerung, wozu der Bass einen freien Contrapunkt mit hübschen Bindungen bringt.

18. Der canto fermo in derselben Verkleinerung im Bass eine Quart

höher als die erste Lage war. Dazu bringt der Tenor einen Contrapunkt, welcher im Anfange von dem bei 17. verschieden ist, obwohl er ihm in der Weise, im Character ähnelt, dessen Schluss aber, gegen den Schluss von 17. gehalten, eine Umkehrung desselben im sogenannten gemischten doppelten Contrapunkt ist, denn die Oberstimme von 17. ist bei 18. um eine Quint tiefer gesetzt, während zugleich das Ende des Contrapunkts von 17. bei 18. um eine Quart höher transponirt erscheint. Dieser gemischte doppelte Contrapunkt ist aber im Grunde auf den doppelten Contrapunkt der Octave gegründet, und nur in einer andern Tonhöhe notirt. In der That geben die beiden Versetzungen um eine Quint und Quart zusammen genommen in Bezug auf das Verhältniss der Stimmen gegen einander dasselbe Resultat wie eine Versetzung in der Octave: was erst Terz war, wird in der Umkehrung zur Sext u. s. w.

19. Canto fermo in doppelter Verkleinerung, wozu der Bass einen freien Contrapunkt der ersten Gattung setzt, dessrn Anfang einen Anklang an das Thema enthält.

20. Dieselbe Verkleinerung im Bass, eine Quint tiefer, auf der Quart des Tons.

21. Als Contrapunkt zu 20. eine Wiederholung des canto fermo von 19. mit Unterbrechung einer einzigen Viertelpause; ein äusserst feiner Kunstgriff, wodurch es möglich wurde, als Contrapunkt zum Thema das Thema selbst zu bringen.

22. Canto fermo wieder in einfacher Verkleinerung, (wie bei 17.) einen Ton höher als eben vorher (bei 20.). Dazu im Tenor ein freier Contrapunkt mit einer flüchtigen Modulation nach *F*.

23. Canto fermo als freie Imitation; der ursprüngliche Quartsprung wird zum Sprung der Octave, um auf diese einfache, unscheinbare Weise allmälig zurück zu moduliren. Während die Imitation (23.) in *F* begann, tritt nämlich der Bass

24. mit dem canto fermo auf der Stufe *C* ein, und nun kann

25. der Tenor das Thema wieder, wie ursprünglich, in *G* bringen, ein vollständiger Quintenzirkel *F-C-G*. Der Werth der Noten ist in diesen und den folgenden Wiederholungen oder Wiederschlägen *(Repercussionen)* des Themas frei verändert und nur immer das melodische Dessein des canto fermo beibehalten worden. Nun folgen sich die Eintritte desselben immer enger, wodurch sogenannte Engführungen entstehen; das Thema ist noch nicht in einer Stimme beendet, so nimmt es die andere schon wieder auf. Man sehe

26. wo es auf der Quart;

27. wo es auf der Tonica;

28. wo es auf der Quint (wie bei 22.) von *G* erscheint.

29. Freier Contrapunkt, den Schluss des Themas von 28. im Rhythmus imitirend.

30. Canto fermo auf der Secunde der Tonart, noch enger, an einer Stelle bis zu Achteln zusammengedrängt. Schöne Bindungen gegen den Bass, welcher

31. den canto fermo auf dem Grundtone bringt, so dass er eine Imitation in der None gegen den Tenor (bei 30.) bildet.

32. Eintritt des Themas auf der Secunde, in Vierteln, jedoch auf dieselbe Weise unterbrochen, wie bei 21.

33. Strenge Imitation von 32. in der Unter-Quint, auf der Quint des Grundtons *G*. — Man vergleiche 32. und 33. mit 20. und 21.

34. Eintritt des canto fermo im Bass eine Octave tiefer, als der Tenor bei 32.

35. Eintritt des canto fermo im Tenor in derselben Tonhöhe wie der Bass bei 33. Der Anfang von 34. und 35. sieht also wie eine Umkehrung in der Octave gegen 32. und 33. aus. Dadurch aber, dass die zweite Note bei 34. zur halben statt des ursprünglichen Viertels geworden ist, treffen andere Noten zusammen, als bei 32. und 33. Wie einfach und wie sinnreich ist der Kunstgriff, um 32. und 33. in genaueste Beziehung zur folgenden Repercussion zu bringen, und doch in dieser Misklänge zu vermeiden. Der Tenor bringt in 35. gleich darauf auch eine halbe Note und der Bass holt ihn dadurch wieder ein. Ueberhaupt ist auch nur der Anfang von 34. und 35. eine Umkehrung von 32. und 33. da in beiden Stimmen, Tenor wie Bass, der Quartsprung des Themas (in freier Imitation wie bei 23.) zum Octavsprung wird.

36. Canto fermo auf der Quint des Grundtons; dazu ein freier Contrapunkt im Tenor, um eine kleine Cadenz auf *D* zu bilden, wobei zu bemerken ist (was aber bei den Alten als selbstverständlich nicht besonders durch ein ♯ angezeigt wurde), dass die Sext, welche am Schlusse dieser Cadenz die Septime auflöst, eine grosse sein muss. Diese Cadenz ist dazu da, um einen Ruhepunkt vor den nachfolgenden, immer tolleren Engführungen zu gewähren, denn diese folgen nun stets gedrängter.

37. und 38. bringen den canto fermo auf dem Grundton und imitiren sich gegenseitig in der Octave;

39. und 40. ebenso auf der Quart des Tons.

41. Canto fermo auf der Sext des Tons im Bass.

42. Canto fermo auf der Quart des Tons im Tenor, welcher diesmal unter dem Bass, und diesem als Basis dienend einsetzt, dann aber frei statt des Quartsprungs einen Octavsprung macht.

43. Wiederholung von 41, nur verschieden rhythmisirt. Dazu

44. Strenge Nachahmung in der Oberquint; schöne Syncopen gegen 43.

45. Canto fermo im Bass, eine Octave tiefer als gerade vorher der Tenor.

46. Canto fermo im Tenor, Wiederholung von 44. in Bezug auf die Tonhöhe. Sowie 43. und 44. an 41. und 42. durch die Wiederholung des Basses auf's Innigste gekettet war, so bindet die Wiederholung des Tenors 45. und 46. an 43. und 44. — Auch hier sehr schöne Ligaturen.

47. Das Thema auf dem Grundton in der ersten einmaligen Verkleinerung. Dazu

48. das Thema auf der Sext, nur um ein Viertel später als 47. und zwar in Syncopen eintretend. Der Bass verlängert die vorletzte Note, um auf einem guten Takttheil abzuschliessen. (Vgl. was oben über die Sext in der Cadenz, bei 36, gesagt wurde.)

Dieses Duett zeigt recht deutlich, von wie grossem Nutzen die beiden Capitel von der Imitation und dem doppelten Contrapunkte sind. Wie einfach sind die Mittel, die der Meister angewandt hat, und wie viel hat er aus ihnen gezogen! Bei aller thematischen Einheit die grösste Mannigfaltigkeit der Bearbeitung.

II. Drei- und vierfacher Contrapunkt im strengen Styl.

§ 10.

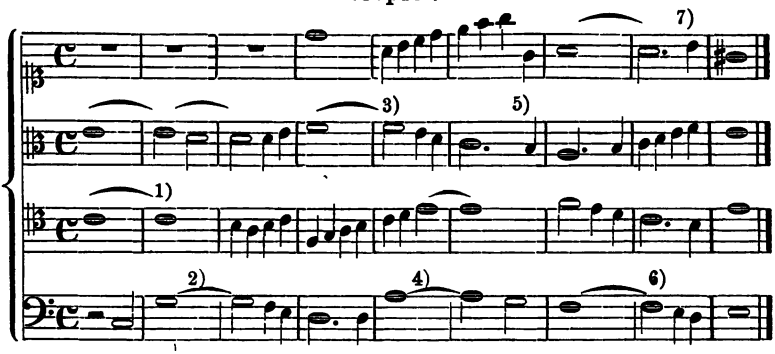
Drei- und vierfacher Contrapunkt in der Octave.

Ein drei- und vierstimmiger Satz ist in diesem Contrapunkt, in welchem alle Stimmen unter einander in der Octave versetzt werden können, umkehrbar, wenn jede Stimme gegen jede andere nach den Regeln des doppelten Contrapunkts in der Octave (vgl. Cap. III. § 1.) gesetzt ist.

Diese Regel lässt sich auch folgendermassen fassen:

1) Die Quint des Dreiklangs ist im ersten und letzten Accord auszulassen, um nicht in einigen Umkehrungen mit dem Quartsext-Accord zu beginnen oder zu schliessen.
2) Im Uebrigen ist jede reine Quint zwischen irgend welchen Stimmen, wenn sie nicht als regelmässige Durchgangsnote vorkommt, nach der Regel des doppelten Contrapunkts in der Octave als Dissonanz zu behandeln, unten vorzubereiten und stufenweise abwärts aufzulösen.
3) Dies gilt natürlich von jedem Grundton eines Dreiklangs, aber auch dann, wenn er (in der Anlage) zuerst als Sext eines consonirenden Sextaccords erscheinen sollte.
4) Parallelen reiner Quarten dürfen nicht vorkommen.
5) Die None ist nicht zu gebrauchen.
6) Mit besonderer Strenge ist darauf zu achten, dass zu einem Vorhalte das consonirende Intervall, in welches er sich auflöst, nicht gleichzeitig angeschlagen werde.

Beispiel.



Die Stellen, wo der Grundton eines Dreiklangs vorbereitet auftritt, sind oben mit 1) — 7) bezeichnet. Man beachte, dass auch die Auflösung überall regelmässig abwärts erfolgt, bei 7) nur nach einer eingeschobenen melodischen Note.

Am Schluss sind hier verdeckte Octaven unvermeidlich.

Ein dreistimmiger Satz lässt drei Hauptversetzungen zu, in denen alle Stimmen ihre Lage wechseln; bezeichnen wir die Stimmen durch Ziffern, so sind diese Hauptversetzungen folgende:

1. 3. 2.
2. 1. 3.
3. 2. 1.

Ausserdem gibt es noch drei Nebenversetzungen, in denen nur zwei Stimmen ihre Lage verändern, und diese sind:

1. 3. 2.
3. 2. 1.
2. 1. 3.

Von einem vierstimmigen Satze lassen sich folgende vier Hauptversetzungen:

1. 4. 3. 2.
2. 1. 4. 3.
3. 2. 1. 4.
4. 3. 2. 1.

und zwanzig Nebenversetzungen machen. Diese sind:

a) wenn der Bass an seiner Stelle bleibt:

3. 2. 3. 2. 1.
1. 3. 2. 1. 3.
2. 1. 1. 3. 2.
4. 4. 4. 4. 4.

b) wenn der Tenor als Bass genommen wird:

1. 1. 2. 4. 2.
2. 4. 4. 2. 1.
4. 2. 1. 1. 4.
3. 3. 3. 3. 3.

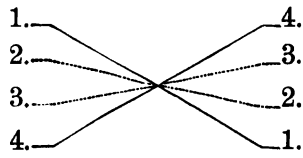
c) wenn der Alt Bass wird:

3. 1. 1. 4. 4.
1. 4. 3. 1. 3.
4. 3. 4. 3. 1.
2. 2. 2. 2. 2.

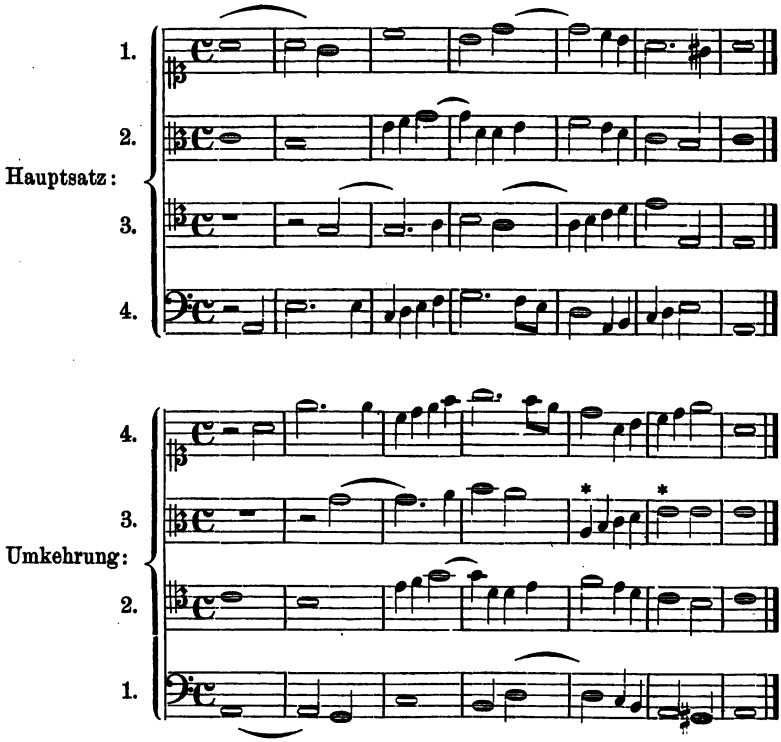
d) wenn der Discant (Sopran) Bass wird:

2. 4. 4. 3. 3.
4. 3. 2. 4. 2.
3. 2. 3. 2. 4.
1. 1. 1. 1. 1.

Es kommen auch Sätze vor, die nur eine theilweise Umkehrung zulassen; z. B. dreistimmige, in denen nur die äusseren Stimmen versetzt werden können, während die Mittelstimme stehen bleibt, und vierstimmige, in denen die äusseren Stimmen unter sich und die inneren auch nur unter sich versetzt werden können, in dieser Art:



Solche Sätze sind natürlich in Bezug auf die Mittelstimmen wenigen Beschränkungen unterworfen, und das Hauptaugenmerk richtet sich darauf, dass die beiden äusseren Stimmen gute Bässe geben. Die Mittelstimmen können die Quint des Dreiklangs ohne jede Vorbereitung gebrauchen, da sie ja nie als Bass vorkommen. Kommt aber die Quint des Dreiklangs in einer der äusseren Stimmen vor, so muss die Tonica auch in den Mittelstimmen mit eben der Sorgfalt behandelt werden, wie in den vorher besprochenen Sätzen z. B.:



In der Umkehrung ist die Stelle im Alt von * bis * wegen der Stimmlage um eine Octave tiefer gesetzt.

§ 11.

Polymorphischer oder vielgestaltiger Contrapunkt.

Durch eine Modification der Regeln des § 9 lässt sich die Grundlage für einen solchen Contrapunkt gewinnen:

Man beobachte in einem zweistimmigen Satze, in welchem auf guten Takttheilen nur Einklang, Terz, Sext und Octave vorkommen dürfen, Seiten- und Gegenbewegung und gebrauche alle andern Intervalle, consonirende wie dissonirende, nur im regelmässig stufenweisen Durchgang. Ein solcher Satz kann

1. in der Octave,
2. in der Decime umgekehrt werden,
3. mit leichter Mühe dreistimmig,
4. ebenso vierstimmig werden.
5. Der dreistimmige Satz kann im dreifachen Contrapunkt der Octave,
6. der vierstimmige Satz im vierfachen Contrapunkt der Octave umgekehrt werden,
7. sämmtliche bisher angeführten zwei-, drei- und vierstimmigen Sätze sind mit allen ihren Versetzungen im doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkt in der Octave auch in der freien und strengen Gegenbewegung zu notiren,
8. lassen die zweistimmigen Sätze auch eine Versetzung im doppelten rückgängig verkehrten Contrapunkt zu.

Es soll aber nicht verhehlt werden, dass bei den Umkehrungen im drei- und vierfachen Contrapunkt Quartsextaccorde auftreten, deren freie Anwendung im strengen Styl nicht zulässig ist. Wir erwähnen des polymorphischen Contrapunkts überhaupt mehr der Vollständigkeit wegen und verweisen die Liebhaber von derart Künsten abermals auf Marpurg, Abhandlung von der Fuge, II. Theil, fünftes Hauptstück.

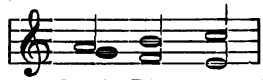
III. Die freie Schreibart in ihrer Anwendung auf die doppelten und mehrfachen Contrapunkte.

Durch die freie Schreibart wird die Anwendung der doppelten und mehrfachen Contrapunkte ausserordentlich erleichtert, sodass man sich mit grösster Freiheit darin bewegen kann. Beginnen wir mit der Betrachtung der zweistimmigen Sätze!

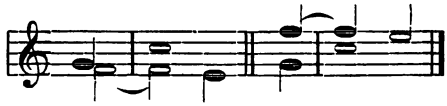
§ 12.

Der doppelte Contrapunkt in freier Schreibart. Füllstimmen.

Die Benutzung der dissonirenden Intervalle (besonders des tritonus) und die Möglichkeit, auch an diese Bindungen zu knüpfen, kommt dem doppelten Contrapunkt in der Octave ganz besonders zu gute. Man bedenke nur, dass Fortschreitungen wie

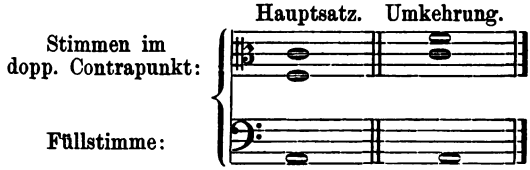


auch in der Umkehrung, und wie Bindungen durch Secunde und Sept statthaft sind!

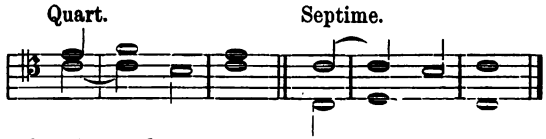


Ueberhaupt wird sich Alles anwendbar erweisen, was im freieren zweistimmigen Satz zulässig ist, (vgl. Cap. I, §§ 12—16) mit dem einzigen Vorbehalt, dass die reine Quint unten vorbereitet und aufgelöst, und dass die None vermieden werde.

Wird zum doppelten Contrapunkt noch eine Füllstimme (freie dritte Stimme) gesetzt, so gibt es abermals Erleichterungen. Liegt z. B. die Füllstimme im Bass und bringt zur reinen Quint in den umzukehrenden Stimmen die Terz des Accords, so ergibt sich dadurch sowohl im Hauptsatz, wie in der Umkehrung der Sextaccord und es braucht gar keiner Vorbereitung der Quint, sondern sie kann wie jede andere Consonanz behandelt werden, z. B.:

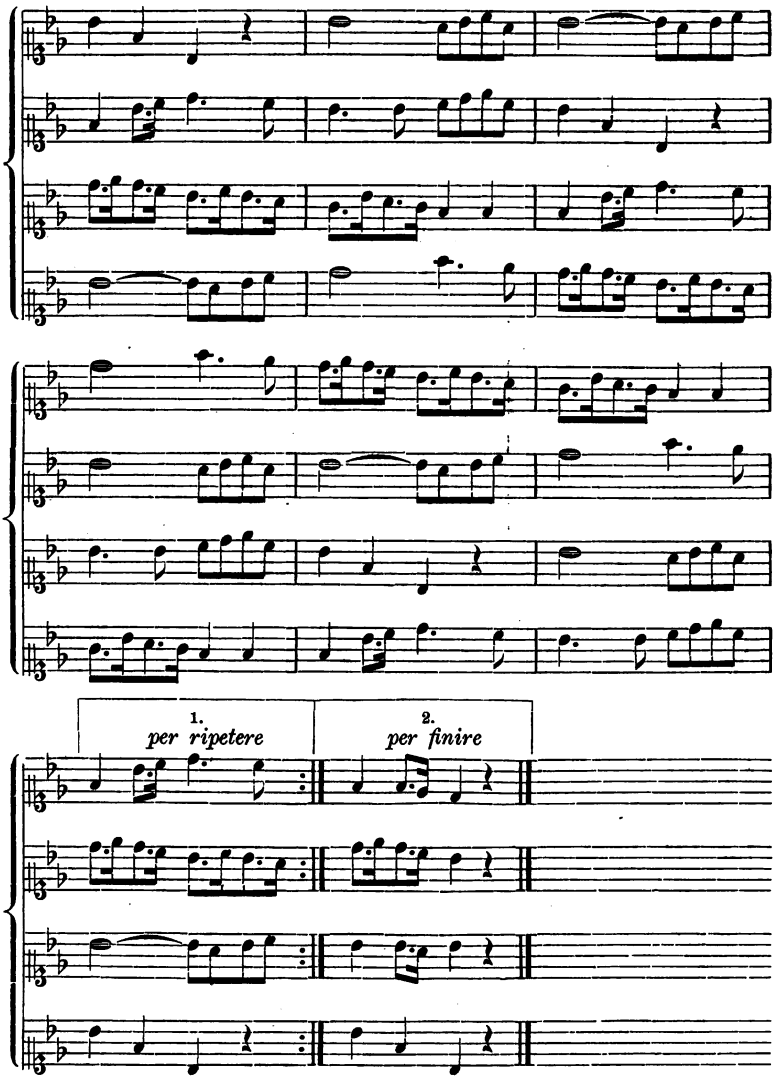


Im doppelten Contrapunkt in der Decime wird eine andere Behandlung der correspondirenden Intervalle Quart und Septime möglich:



Durch die Anwendung von Füllstimmen wird eine Verkettung von Secunden- und Nonenbindungen brauchbar, welche ohne diese schlecht klingen würden.

NB.



Man sieht, dass aus einem solchen Satz ein unendlicher Canon (vgl. Cap. II. § 1.) gebildet werden kann, wie das Wiederholungszeichen am Schlusse der Melodie der vierten Stimme beweist. Um den Canon abzuschliessen, endlich zu machen (vgl. ebendaselbst), muss man eine freie *Coda* anhängen. (Siehe oben *per finire.*)

Der Canon kann aber auch länger componirt werden, als oben angegeben. Dann muss man nur an der Stelle, wo in der ersten Stimme

das NB. angemerkt ist, statt das Thema von neuem zu beginnen, weiter contrapunktiren, diesen neuen Contrapunkt dann wieder in die betreffenden Takte der nachahmenden Stimmen schreiben, und gegen diese abermals weiter contrapunktiren u. s. w. Canons in der Octave lassen sich gerade so, wie Canons im Einklange anfertigen, mit dem Unterschiede jedoch, dass der Satz, der dem drei- oder vierstimmigen Canon in der Octave zu Grunde liegt, statt im einfachen Contrapunkt, nach den Regeln des drei- und vierfachen Contrapunkts abgefasst sein muss.

Es dürfte kaum möglich sein, einem Canon im Einklang oder in der Octave, in dem sich die Stimmen so rasch auf einander folgen, dauernd ein Interesse zu verleihen, da die Harmonie eine gar beschränkte sein muss; in obigem Beispiele wiederholt sich dieselbe Harmonie alle zwei Takte. Lässt man aber die Eintritte der Stimmen sich in längeren Zeitabschnitten folgen, z. B. nach 8 Takten, nach Abschluss einer ganzen Periode, so bieten diese Canons eine sehr schöne Form für Terzetten und Quartetten.

Cherubini hat einige sehr schöne Canons für drei Sopranstimmen mit freier Klavierbegleitung geschrieben, die wir dem Schüler als Muster empfehlen können; und wer wüsste nicht, mit welchem Glück der grosse Beethoven die canonische Form in seinem berühmten Quartett in G-Dur im ersten Acte des Fidelio benutzt hat! Canons als blosse Kunststücke haben keinen musikalischen Werth, mit welchem Geiste aber die Meister der Kunst diese scheinbar starre Form zu beseelen wissen, das möge der Schüler an den eben angeführten Beispielen erkennen.

---

§ 2.

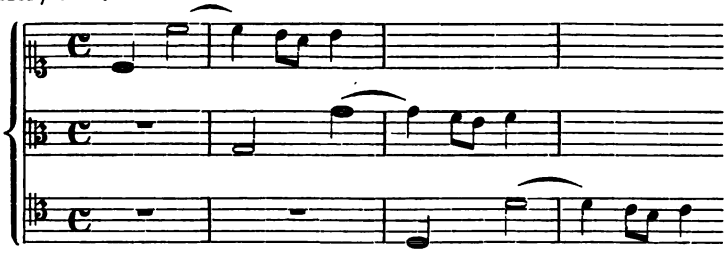
Drei- und vierstimmiger Canon in andern Intervallen, als Einklang und Octave.

a) Die Risposten treten in gleicher Intervallenprogression auf,

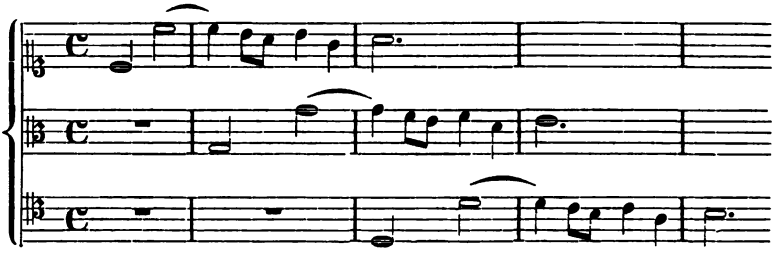
d. h. jede Risposta steht zur vorhergehenden in demselben Intervallenverhältniss, wie sich die erste Risposta zur Proposta verhielt.

1. Ein solcher Satz lässt sich frei anlegen, in der Art, wie wir es bei den zweistimmigen Canons gethan haben. Nehmen wir an, wir sollen einen dreistimmigen Canon in der Unter-Quart setzen. Wir

schreiben in die Sopranstimme das erste Motiv der Proposta und notiren es dann sogleich in die nachahmenden Stimmen jedesmal eine Quart tiefer; z. B.



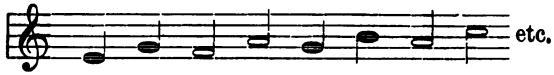
dann fahren wir fort in der Sopranstimme zu contrapunktiren und notiren die Fortsetzung der Melodie sogleich wieder in die nachahmenden Stimmen; z. B.



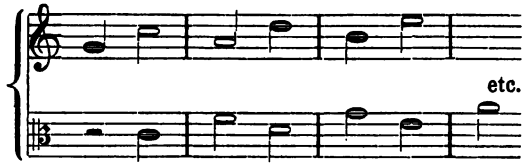
wir kehren abermals zum Sopran zurück, um ihn fortzusetzen u. s. w., u. s. w., u. s. w.....

2. Man kann einem solchen Canon einen sogenannten Sequenzsatz zu Grunde legen. Unter einer Sequenz versteht man nämlich eine Folge von gleichen Intervallenfortschreitungen, welche unmittelbar nach einander (auf- oder abwärts) gleichmässig auf eine andere Tonstufe versetzt erscheinen. Nehmen wir z. B. eine Folge von aufwärts steigenden Quarten, welche wir immer eine Tonstufe höher versetzen, so bekommen wir folgenden Gang:

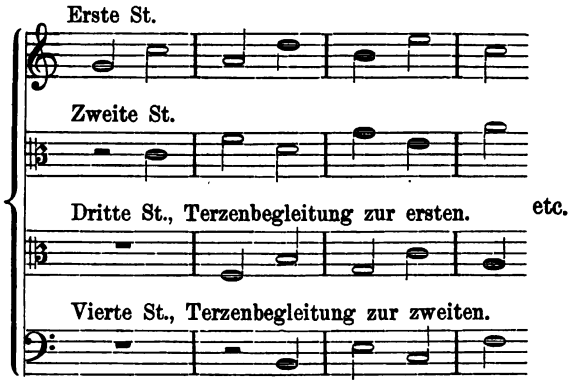
Betrachten wir diesen, so finden wir, dass immer eine steigende Quart mit einer fallenden Terz abwechselt: es ist eine Sequenz von steigenden Quarten und fallenden Terzen. Derartige Sequenzen lassen sich aus allen möglichen Intervallen bilden. Hier z. B. ein Sequenzsatz von steigenden Terzen und fallenden Secunden:



Diese Sätze lassen sich in der Gegenbewegung mit Terzen und Octaven, oder Sexten und Terzen u. s. w. begleiten, in der Art, dass die begleitende Stimme denselben Sequenzsatz wie die erste, nur auf einer andern Tonstufe bildet, und so die Grundlage eines zweistimmigen Canons entsteht. Z. B.



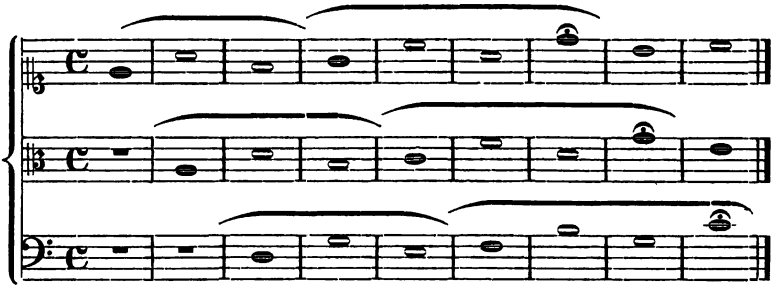
Solche Sätze in der Gegenbewegung mit lauter Consonanzen lassen sich durch Terzenbegleitungen drei- und vierstimmig machen. Lassen wir diese später als die ersten Stimmen eintreten, so gestalten sie sich dadurch wieder zu nachahmenden Stimmen.



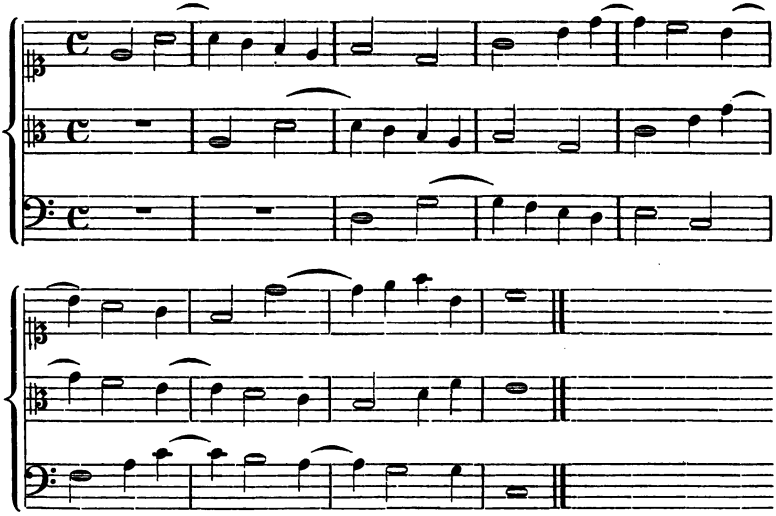
So hätten wir nun das Schema eines Canons in der Unter-Quint. Jede Stimme tritt eine Quint tiefer ein als die vorhergehende. Nicht alle Sequenzen eignen sich zur Anlage eines mehrstimmigen Canons in gleichen Intervallen; es ist aber leicht, die brauchbaren zu ermitteln, und bedarf nur weniger Versuche.

Es handelt sich nun darum, das obige Schema musikalisch, melodisch brauchbar zu machen. Wollte man einen langen Canon auf eine und dieselbe Sequenz gründen, so würde derselbe monoton werden. Man fügt deshalb an die erste Sequenz, wo und wie es sich am besten passt, eine zweite und dritte an. Hat man so das Schema zum Canon entworfen, so verziert und verdeckt man die ursprünglichen Hauptnoten

durch Bindungen, Vorausnahmen und Melismen. Zu letzteren wende man vorzugsweise stufenweise Bewegung an, da diese sich am leichtesten verschiedenartigen Harmonieen anpasst. Hier ein Schema zu einem dreistimmigen Canon in der Unter-Quinte:



In diesem Schema bildet allerdings nur ein Sequenzsatz (steigende Quarten und fallende Terzen) die Grundlage, aber er ist nach dem dritten Takte unterbrochen, und hebt auf's Neue auf einem andern Intervall an, wodurch für den kurzen Canon Abwechslung genug entsteht. Die Fermaten deuten das Ende des eigentlichen Canons an. Die darauf folgenden Noten im Sopran und Alt bilden eine freie Coda. Gestalten wir nun den Canon zum brauchbaren musikalischen Satz:



Der Lernende versuche sich nun in drei- und vierstimmigen Canons dieser Art bis er genügende Fertigkeit darin erlangt hat.

Die beiden unter 1 und 2 bezeichneten Weisen, solche Canons mit gleicher Intervallenprogression zu bilden, haben Canons ergeben, in

denen die Nachahmung nicht streng war, indem alle Intervalle freilich immer mit dem gleichnamigen Intervall, aber unbekümmert darum, ob klein oder gross beantwortet wurden.

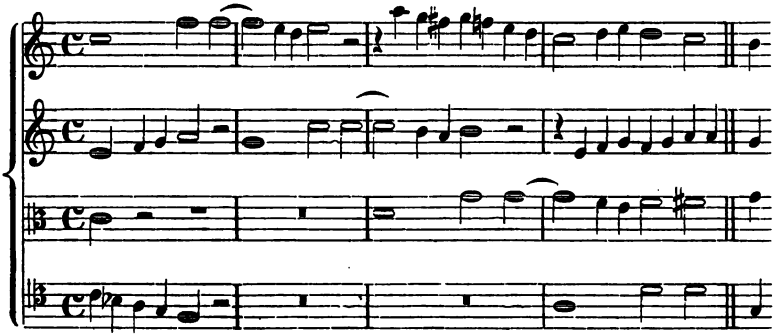
Es lassen sich aber auch strenge Canons dieser Art als drei- und vierstimmige

Zirkelcanons

anlegen. (Vgl. Cap. II. § 2.)

Man entwerfe zu diesem Behufe einen Satz wie zum drei- oder vierstimmigen Canon in der Octave (vgl. den vorigen §.) nur mit dem Unterschied, dass er, statt in der Tonart zu bleiben, nach der Tonart der Ober- oder Unterdominante modulirt. Dabei ist nun bezüglich der Verbindung der einzelnen Themaglieder etwas zu bemerken. Nehmen wir, um es klar zu machen, ein Beispiel zu Hülfe; die zweite Stimme soll der ersten nach vier Takten folgen; da sie in der Dominante eintreten soll, so muss die erste am Ende des vierten Taktes den Uebergang fühlbar gemacht haben, und muss dann zur zweiten Stimme ebenfalls in der Tonart der Dominante begleiten. Wir beginnen:

Nun käme, dem Gefühl nach, *H* als folgende Note zu dem *G*, mit welchem die zweite Stimme einsetzen soll. Beim Entwurf des vierstimmigen Satzes, der dem Canon zu Grunde liegen soll, wird aber diese Terz der Dominante, *H* in den Anfang der zweiten Zeile als Terz der Tonica, also *E* notirt, und von dieser ausgehend die Melodie weiter geführt, und ebenso muss am Schlusse der folgenden viertaktigen Zeilen verfahren werden. „Warum?“ wird der Schüler sogleich von selbst einsehen; setzen wir den vierstimmigen Satz, aus dem der Zirkelcanon entwickelt werden soll, hierher:



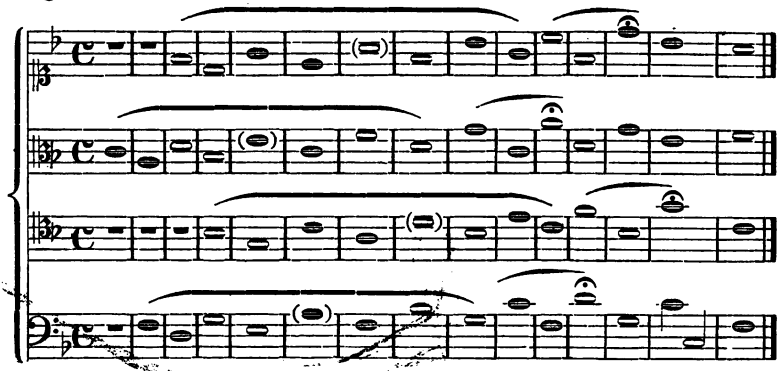
Wir haben hinter die vier Takte jeder Stimme die Note gesetzt, welche den Canon wirklich fortführt, damit der Lernende dieselbe mit der Anfangsnote der folgenden Stimme vergleiche; er wird finden, dass diese immer dasselbe Intervall von C-dur ist, wie jene von dessen Dominant G-dur. Wenn der Schüler das Beispiel weiter aussetzt, so trifft er 8 Takte später dasselbe Verhältniss zwischen G-dur und D-dur; so gelangt man nach und nach durch alle zwölf Töne des Quintenzirkels zum Anfang zurück.

Der Zirkelcanon, freier behandelt, ist dienlich, in allen möglichen Compositionsgattungen eine Modulation mit einem Thema auszuführen.

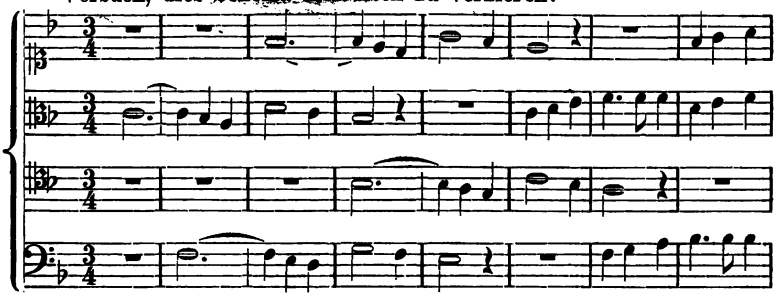
b) Die Risposten treten in verschiedenen, ungleichen Intervallen ein.

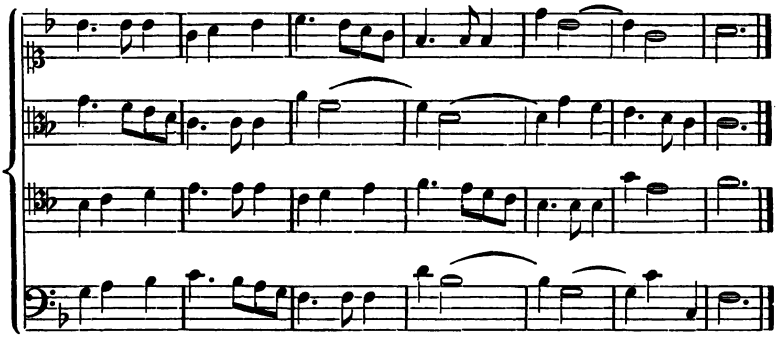
Solche Canons kann man ebenfalls auf Sequenzen anlegen, wie wir es soeben bei 2 gesehen haben. Man muss nur immer die passenden Sequenzen auswählen.

Hier beispielsweise ein Schema zu einem Canon in der Unter-Quint, Ober-Quart und Unter-Secunde. Es besteht aus zwei Sequenzen 1. fallende Terzen und steigende Quarten, 2. fallende Quinten und steigende Sexten.



Versuch, dies Schema melodisch zu verzieren:





Die Sequenzen sind ein Hülfsmittel, mehrstimmige Canons in verschiedenen Intervallen zu entwerfen; doch werden Canons, welche frei entworfen sind, immer musikalischer und darum besser sein. Die Alten liessen die verschiedenen Stimmen nicht immer in gleichen Zeitabschnitten nach einander eintreten. Ferner brachten sie schöne Bindungen an.

Tab. VI ist ein dreistimmiger Canon von Bernabei (mit einer freien Bassstimme) in welchem der Tenor dem Bass nach einem Takt, der Alt dem Tenor nach anderthalb Takten folgt.

§ 3.

Canon in der Vergrösserung und Verkleinerung.

Drei- und vierstimmige Canons dieser Art müssen ebenso aus freier Hand angelegt werden, wie die zweistimmigen. Man fasst sie gewöhnlich so ab, dass jede Stimme die nächst vorhergehende ums doppelte vergrössert oder verkleinert. Ebenso verdoppelt sich bei der Vergrösserung die Zeit zwischen den Eintritten der Stimmen; trat die zweite einen Takt nach der ersten ein, so folgt die dritte der zweiten erst nach zwei Takten u. s. w.; bei der Verkleinerung ist Alles umgekehrt.

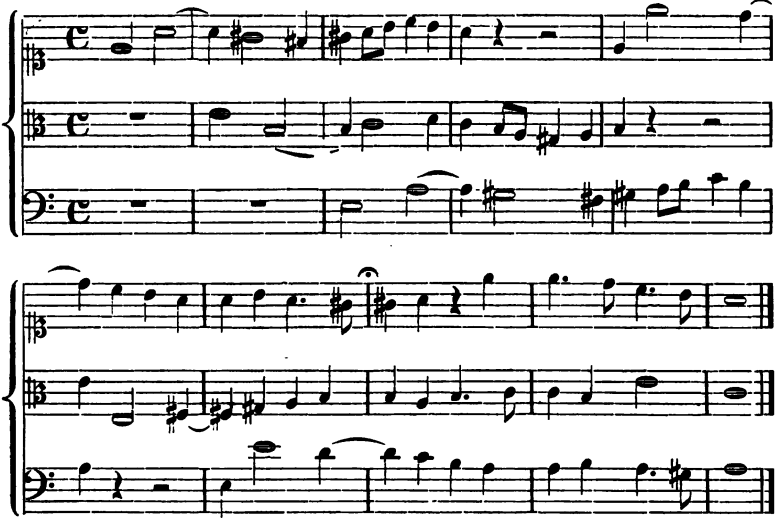
Wir verweisen auf Cap. II, §§ 3 und 4.

§ 4.

Canon in der Gegenbewegung.

Auch diese Canons müssen drei- und vierstimmig ebenso wie die zweistimmigen frei angelegt werden. Strenge Gegenbewegung ist kaum anwendbar; man kann ♯ und ♭ getrost umändern; die Gegenbewegung kann auf jedem Intervall eintreten. Man lässt entweder alle Risposten in der Gegenbewegung antworten, oder abwechselnd eine in der Gegenbewegung, dann wieder eine in gerader Bewegung u. s. w.

Im folgenden Beispiele beantwortet der Alt die Proposta in der Gegenbewegung, im Einklange beginnend, und der Bass beantwortet in gerader Bewegung in der Octave.



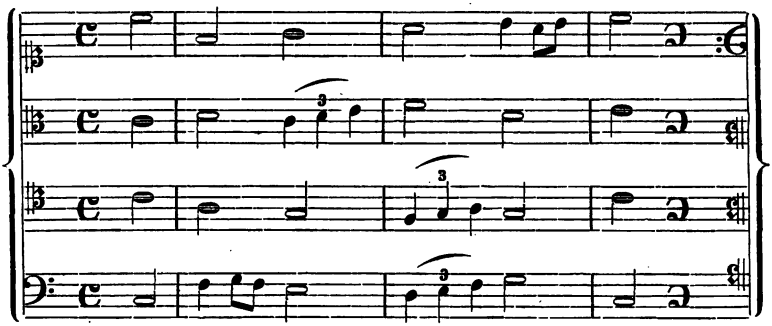
§ 5.

Canon zum Umkehren in der Gegenbewegung, und vierstimmiger krebsgängig umgekehrter Canon.

a) Wenn man einen drei- oder vierstimmigen Satz auf lauter Dreiklänge in der ersten und zweiten Lage gründet, und die Stimmen derart legt, dass der Sopran gegen die unteren Stimmen niemals eine Quart bildet, wenn man alle dissonirenden Noten nur im regelmässig stufenweisen Durchgang gebraucht, so lässt sich dieser Satz nach dem Schema der strengen Gegenbewegung (in der Decime, vgl. Cap. II, § 5.), oder, wenn man Versetzungszeichen frei gebrauchen will, nach jedem Schema in der Gegenbewegung in der Art umkehren, dass der Bass Oberstimme und der Sopran Bass wird, und, wenn der Satz vierstimmig ist, auch die Mittelstimmen den Platz unter sich wechseln.

b) Wenn ein vierstimmiger Satz in dieser Art abgefasst wird, und man ausserdem darauf Acht gibt, dass, wenn mehrere kleinere Noten zu einer längeren gesetzt werden, die letzte der kleinen auch wieder eine Consonanz ist, wenn man dann diesen Satz in die drei C-Schlüssel auf der ersten (Sopran), dritten (Alt), und vierten Linie (Tenor), und den Bassschlüssel schreibt, so lässt sich der Satz krebsgängig verkehrt in der Art gebrauchen, dass man das Exempel

über den Kopf wendet, an den früheren Schluss, nunmehrigen Anfang, wieder die eben aufgezählten vier Schlüssel vorzeichnet und von hinten nach vorn liest. Man beginnt einen solchen Satz am besten mit dem Auftakt, damit er, rückwärts gelesen, mit dem Niederstreich schliesse; z. B.:

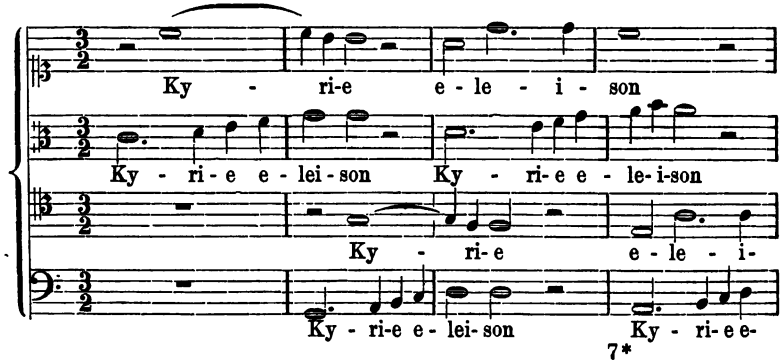


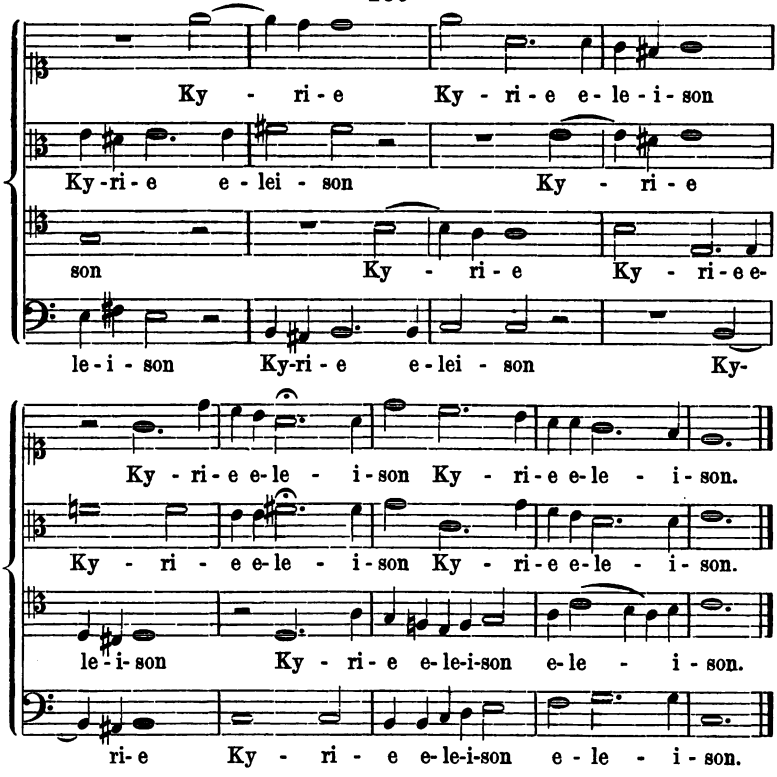
§ 6.
Doppelcanon in gerader Bewegung.

Wir haben bisher nur den Canon mit einer Proposta den einfachen Canon *(Canon simplex)* betrachtet. Man kann aber auch Canons mit zwei, drei und mehr Proposten schreiben, also doppelte, drei- und mehrfache Canons *(C. duplex, triplex etc.)*.

Es genüge, den doppelten Canon zu besprechen. In diesem tritt ein zweistimmiger Satz an die Stelle der einstimmigen Proposta. Die beiden Stimmen müssen sich charakteristisch von einander unterscheiden und sollen auch da, wo der Satz durch Zutritt der Risposta vierstimmig wird, unter sich einen vollständig reinen zweistimmigen Satz bilden. Die Beantwortung kann, wie beim einfachen Canon in allen Intervallen stattfinden. Angelegt wird solch ein Canon nach und nach, in contrapunktischer Arbeit, wie wir es bei den zweistimmigen Canons gesehen haben.

Wir geben ein Beispiel eines Canons in der Unter-Quart.



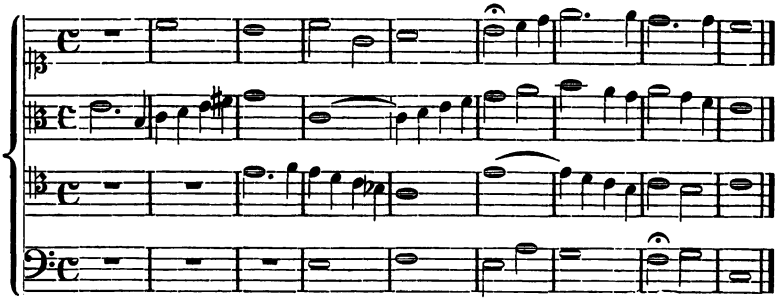


§ 7.

Doppelcanon in der Gegenbewegung.

In einem solchen Canon dürfen die beiden Proposten unter sich keine Dissonanzen bilden, da sie in der Risposta, welche in der Gegenbewegung notirt wird, keine correcte Auflösung finden würden. Man hüte sich vor Modulationen, weil durch jede solche die Tonalitäten der Proposta und Risposta von einander entfernt werden.

Hier ein Beispiel:



Die Risposten beantworten in der strengen Gegenbewegung. Mit leichter Mühe durch kleine Abänderungen in den drei letzten Takten der Oberstimmen lässt sich dieser Satz so bearbeiten, dass man ihn (d. h. alle vier Stimmen auf einmal) wieder in der Gegenbewegung umkehren kann, wie bei a. in § 5 dieses Capitels gezeigt wurde. Die sechs ersten Takte des obigen Beispiels sind völlig dazu tauglich.

§ 8.

Es gibt nun noch eine Anzahl von künstlicheren Canons, welche hier anzuführen überflüssig wäre. Die alten Contrapunktisten gefielen sich sehr in solchen Kunststückchen, um daran zu zeigen, wie gewandt sie in der Technik des Contrapunktirens waren. Sie erfanden oft neue und recht sonderbare Zwangsjacken, um zu beweisen, dass auch diese sie nicht zu fesseln vermochten. Wir erwähnen nur noch des *„Canone al sospir"*, welcher öfter vorkommt, in welchem die Risposta das Thema hie und da durch Pausen unterbricht. Ein Beispiel davon findet sich in dem Duett des Orlando Lasso (Tab. 5), welches Cap. III. erläutert wurde, bei den Nummern 20 und 21.

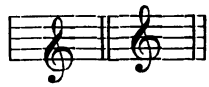
§ 9.

Ueber einzeilige Notirung eines Canons. — Climax.

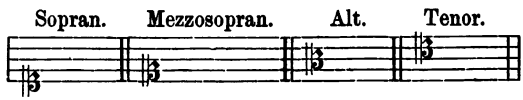
Wenn ein Canon in Partitur vollständig ausgesetzt ist, wie bisher immer geschehen, so nennt man ihn einen „offenen Canon." *(Canone aperto).*

Es ist aber auch eine einzeilige Notirung möglich, in der Weise, dass die Noten des Canons nur einmal geschrieben werden, und durch Vorzeichnung verschiedener Schlüssel angedeutet wird, in welchem Intervall die Risposten einzutreten haben. Dann heisst der Canon ein „geschlossener" *(Canone chiuso).* Man bedient sich zu diesem Zwecke folgender Schlüssel:

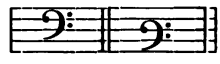
1. Der beiden G-Schlüssel auf der ersten und zweiten Zeile:



2. Folgender vier C-Schlüssel:



3. Des Bass- und Bariton-Schlüssels.



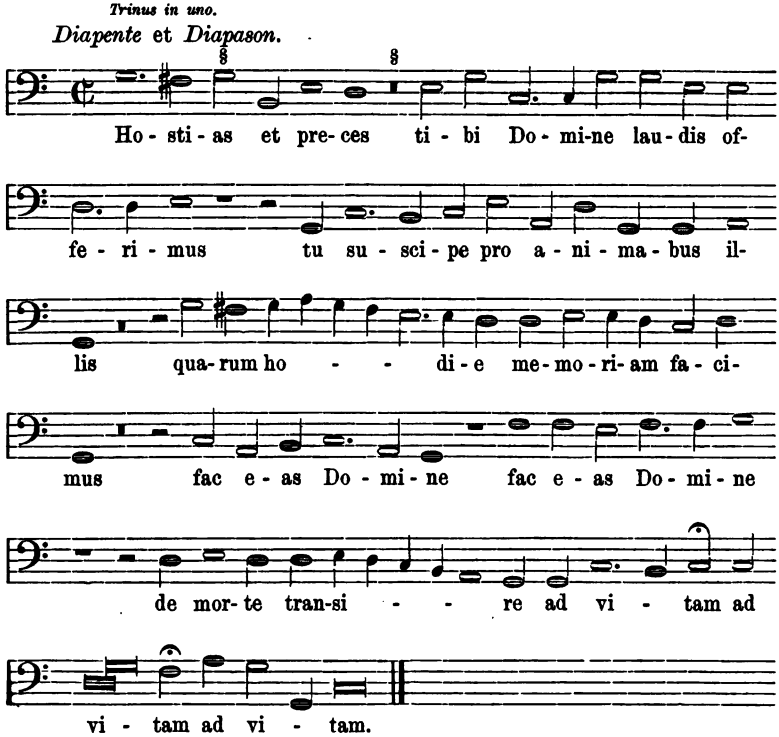
Nicht alle Canons lassen aber eine derartige Notirung mit Schlüsseln zu. Bei manchen ist die einzeilige Notirung nur dadurch möglich, dass man an den Stellen, wo die Risposta eintreten soll, die Ziffer des Intervalls, in welchem diese steht, und zwar, je nachdem die Risposta über oder unter der Proposta eintritt, ober- oder unterwärts hinschreibt. Es muss ferner bei jeder einzeiligen Notirung eines Canons genau angegeben werden, wo die Risposten einzutreten haben. Man bezeichnet entweder die betreffenden Stellen mit einem § oder man setzt hinter jeden Schlüssel der Vorzeichnung die Pausen bis zum Eintritt der jeweiligen Stimme; die Schlüssel werden dann in umgekehrter Ordnung, d. h. derjenige der zuletzt eintretenden Stimme (also mit den längsten Pausen) zuerst, alle zusammen vor die Noten geschrieben; siehe unten!

Ist der Canon in der Gegenbewegung, so muss dies angegeben werden. Wird er rückwärts, krebsgängig gelesen, so deutet man es durch Schlüssel am Ende an.

Der Canon von Bernabei (Tab. VI) ist folgendermassen einzeilig zu notiren:

Trinus in uno.

Diapente et *Diapason.*

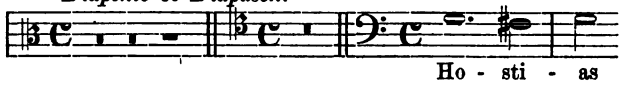


Das Motto *„Trinus in uno“*, zeigt an, dass drei Stimmen in einer enthalten sind. Statt dieser Worte findet man auch oft die gleichbedeutenden: *„Trinitas in unitate“*, oder *„Omne trinum perfectum“*, *„Sic trinum series una“*, *„Tres in unum“* u. s. w.

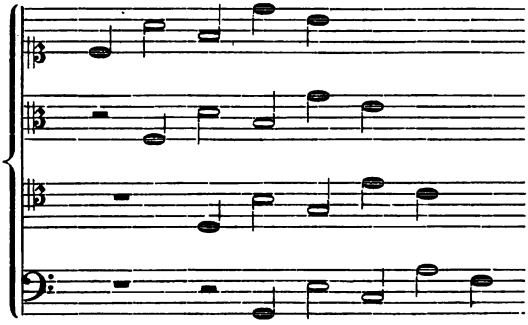
Diapente und *Diapason* sind die alten Bezeichnungen für Quint und Octave, und dadurch, dass die Eintrittszeichen über dem Notensystem stehen, ist angedeutet, dass die Nachahmung in der Ober-Quint und Ober-Octave stattfinden soll.

Statt der Zeichen § hätte man auch schreiben können:

Diapente et *Diapason.*



Besonderes Gewicht legten die Alten auf den sogenannten Climax oder Schlüsselcanon, d. h. einen solchen Canon zu vier Stimmen, in welchem jede Stimme mit dem ihr zugehörigen Schlüssel, (Sopran, Alt, Tenor, Bass) dieselben Noten zu singen hatte. Einen solchen Canon geschickt verfertigen zu können galt für das Probestück eines Contrapunktisten. In der That ist es schwierig genug. Genau betrachtet ist ein solcher Climax ein Canon in der Unter-Quint, Unter-Sept und Undecime (Quarte). Er liesse sich auf einer Sequenz anlegen, z. B. von steigenden Sexten und fallenden Terzen.



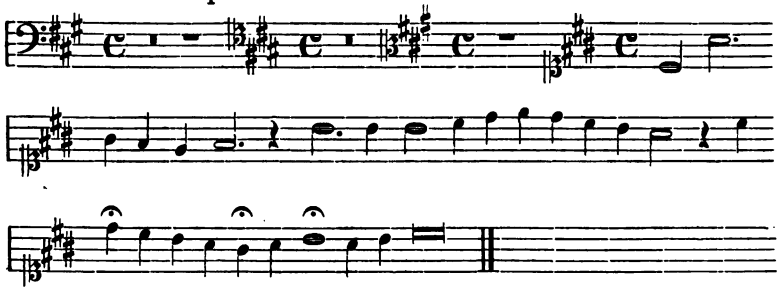
Es lässt sich aber ausser dem guten Rath, so lange zu probiren, auszubessern und zu feilen bis es passt, folgende Richtschnur geben:

Bei Anlage der anfangenden Stimmen bringe man nur Terz, Quint und Octave auf den guten Takttheilen; tritt die dritte und vierte Stimme hinzu, so sehe man beim Fortführen der Oberstimmen darauf, dass die Stimme immer nur $\begin{matrix}8\\5\\3\end{matrix}$ oder $\begin{matrix}8\\6\\3\end{matrix}$

bilden. Gleiche Bewegung vermeide man, und nehme von diesem Verbot nur Ober- und Unterstimme aus. Dissonanzen sind nur vorsichtig und im regelmässig stufenweisen Durchgange anzubringen.

Diese Regel ist nur auf diejenigen Schlüsselcanons anwendbar, in denen die Stimmen sich in gleichen Zeitabschnitten folgen. Sind zwischen den verschiedenen Eintritten der Stimmen ungleich lange Pausen, so lässt sich keine Regel aufstellen.

Hier ein Beispiel:



§ 10.

Räthselcanon.

Die Alten liebten es sehr, bei einzeiligen Notirungen der Canons alle näheren Bezeichnungen über den Ort und das Intervall des Eintritts der Risposten wegzulassen. Sie hatten ein besonderes Vergnügen daran, die Auflösung solcher Canons recht zu erschweren, und gaben denen, welche sie ausführen wollten, somit Räthsel auf. Man nennt danach einen einzeilig notirten Canon, dem die genaueren Bezeichnungen über die Ausführung, (Schlüssel u. s. w.) fehlen „Räthselcanon" *(Canone enimmatico)*.

Um die Entzifferung noch schwieriger zu machen, schrieb man den Canon wohl auch auf ein kreisförmiges Notensystem, so dass man noch Anfang und Ende des Canons ausfindig zu machen hatte. War der Umfang der Melodie ein geringer, so wurden zur Notation derselben gerade nur soviel Linien genommen, als unumgänglich nöthig; überschritt z. B. der Gesang nicht die Grenzen einer Quint, so bediente man sich nur zweier statt fünf Linien. Die Canons *„al sospir"* waren für Räthselcanons sehr beliebt. Gewöhnlich wurde dann dem Canon irgend ein Motto beigegeben, das (oft sogar nur mit einem Wortspiel) eine Andeutung zur Auflösung enthielt.

§ 11.

Rückblick auf die ganze Lehre vom Canon.

Wir geben nun eine übersichtliche Zusammenstellung der verschiedenen Eintheilungen des Canons:

1. in Bezug auf die Anzahl der Stimmen, die ihn bilden:
   zweistimmig, dreistimmig etc.
2. in Bezug auf die Anzahl der Proposten, die ihm zu Grunde liegen:
   einfacher Canon, Doppelcanon etc.
3. in Bezug auf das Verhältniss des Zeitwerths, in dem die Noten der Proposta zu denen der Risposten stehen:
   Canon in einfacher Bewegung, in einfacher, doppelter etc. Vergrösserung oder Verkleinerung;
4. in Bezug auf die Intervalle, in welchen die Risposten eintreten:
   Canon im Einklang, in der Secunde etc. und bei mehrstimmigen: Canon in gleichen, oder ungleichen Intervallen;
5. in Bezug auf die Richtung der Bewegung:
   Canon in gerader Bewegung,
   Gegenbewegung,
   krebsgängiger, und krebsgängig verkehrter Bewegung;
6. in Bezug auf das Ende:
   endlicher oder unendlicher Canon;
7. in Bezug auf die Notirung:
   offener, oder geschlossener Canon,
   und Räthselcanon.

Der Canon ist diejenige musikalische Form, in der die thematische Einheit auf's Strengste festgehalten wurde. Aber auch für die nöthige Mannigfaltigkeit ist gesorgt, indem jede Risposta das Thema in neuen Combinationen vorführt, sei es in Bezug auf die veränderte Lage gegen die andern Stimmen, sei es in andern Intervallen und deshalb mit veränderter Harmonie, oder in anderer Bewegung u. s. f. — Daher ist auch der Canon die Schule für jedwede thematische Arbeit, und wer ihn zu meistern versteht, wird die nun folgenden musikalischen Formen mit Leichtigkeit bewältigen.

Capitel V.

Lehre von der Fuge.

Unter Fuge versteht man ein zwei- oder mehrstimmiges Musikstück, welchem, wenn die Fuge eine einfache ist, ein einziges Thema zu Grunde liegt, welches abwechselnd in den verschiedenen Stimmen, theils ganz, theils stückweise unter bestimmten Bedingungen und mehrfachen Modificationen, welche sich sowohl auf die Tonalität, als auf die melodische Führung beziehen, vorkommt. Eine Doppelfuge ist auf zwei Themen gebaut, eine dreifache auf drei u. s. w.

Die Bezeichnung *Fuga* (welche manche fälschlich vom deutschen *„Fügen“* ableiten) kommt von *fugare*, in die Flucht jagen oder *fugere*, fliehen, und ist dahin zu verstehen, dass in der Fuge ein Eintritt des Thema's vom andern verfolgt wird, nirgends im ganzen Satz ein vollständiger Ruhepunkt vorkommt, und das Thema selbst immer auf der Flucht ist.

Die Alten nannten auch den Canon *„Fuga“* und zwar *„Fuga in Conseguenza“* oder *„Fuga legata“* (Paolucci I. 160, d.); die Fuge in unserem Sinne nannten sie *„Fuga periodica“*. In dieser, der periodischen Fuge ist die Nachahmung freilich auch bedingt, aber ihrem inneren Wesen nach frei; es wird nicht fortwährend, und nicht Alles nachgeahmt. Die periodische Fuge soll hier abgehandelt werden.

A. Die einfache Fuge.

Wir haben soeben gesagt, dass diese auf ein einziges Thema gebaut ist.

In Hinsicht auf die Durcharbeitung des Themas unterscheidet man wieder die Fuge als strenge und freie.

Unter strenger Fuge *(fuga obligata)* versteht man diejenige, in welcher nichts dem Thema Fremdes vorkommt, und nur dieses, in allen Arten der Nachahmung, ganz oder stückweise erscheint. Eine so gearbeitete Fuge heisst im Italienischen *Ricercare* oder *Ricercata*.

Die freie Fuge *(fuga libera* oder *sciolta)* ist diejenige, in welcher nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird, sondern manchmal zwischen dem Wiederkehren des Hauptsatzes Zwischensätze vorkommen.

Das Thema ist, wie natürlich, die Hauptsache der Fuge. Die Fuge

beginnt damit, es ist der Führer *(dux)* derselben, und dann kommt es wiederholt in den verschiedenen Stimmen vor. Die erste Beantwortung des Thema's in einer andern Stimme heisst Gefährte *(comes)*. Nun folgt die eigentliche Durcharbeitung des Themas, welches unter verschiedenen Modificationen wiederkehrt. Dies Wiederauftreten des Thema's im Verlaufe der Fuge heisst *Repercussio*, Wiederschlag. Da die Repercussionen in der freien Fuge, die wir zunächst und ausführlich besprechen, nicht unmittelbar nach einander eintreten, so hat man sogenannte Zwischensätze nöthig, *(divertimenti della fuga)*, um dieselben mit einander zu verbinden. Wenn nun noch angeführt wird, dass gleich zur ersten Antwort in derjenigen Stimme, welche das Thema gebracht hat, contrapunktirt wird, und dass solche Contrapunkte im weiteren Verlaufe der Fuge auch gegen das Thema und die Hauptstimme der Zwischensätze vorkommen, so ergibt sich aus dem Bisherigen, dass die Fuge aus 5 Haupttheilen besteht:

1. Thema (Subject, Führer, *dux)*.
2. Antwort (Gefährte, *comes, risposta)*.
3. Contrapunkt (Gegensatz).
4. Wiederschlag *(repercussio)*.
5. Zwischen- oder Verbindungssatz.

§ 1.

Vom Thema.

Die italienische Schule unterscheidet das Thema nach seinem Umfange, und nennt es hiernach entweder „*sogetto*“ oder „*attacco*“, oder endlich „*andamento*“.

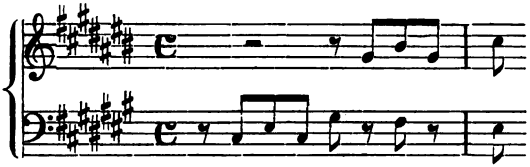
Pater Martini gibt über diese Benennungen in seinem „*Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*“, Theil II. pag. 8, folgende Erklärungen:

Unter *Sogetto* versteht man ein kurzes, rhythmisch und harmonisch in sich abgeschlossenes Thema; harmonisch abgeschlossen in so fern, dass es hauptsächlich nur in einer Tonart liegt, oder doch allenfalls nur in die Tonart der Dominante ausweicht.

Unter *Attacco* versteht man eine kurze, rhythmisch besonders prägnante Figur von wenigen Noten.

Unter *Andamento* endlich versteht man ein länger fortgeführtes Thema, welches nicht selten ausser der Haupttonart noch die nächstverwandten Tonarten berührt, und den Notenfiguren nach aus zwei verschiedenen Theilen besteht.

Das *Attacco* wird nur selten gebraucht. Siehe „Bach's Wohltemperirtes Clavier", Fuge in Cis-dur des zweiten Theils:

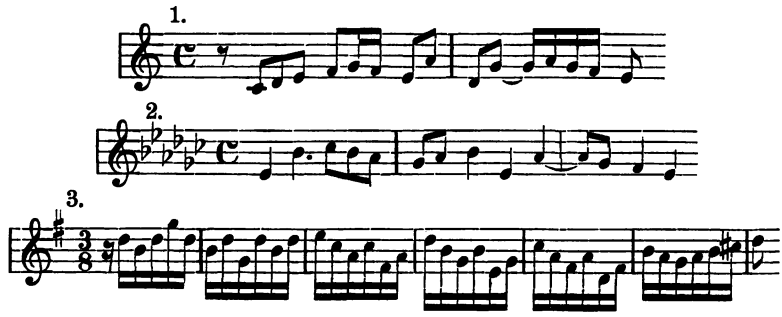


(Bach führt das Thema allerdings die ersten Male noch etwas weiter, allein im Verlaufe der Fuge zeigt sich, dass er als eigentliches Thema doch nur das hier angeführte *Attacco* verwendet.)

Im Allgemeinen ist über das Thema noch Folgendes zu bemerken: Es muss in melodischer Hinsicht charakteristisch sein, so dass es sich dem Gehör leicht einprägt. Aeltere Lehrer geben die Regel: es soll nicht kürzer als zwei Takte und nicht länger als sechs sein, was in's Vernünftige übersetzt heisst: es soll nicht so kurz sein, dass man es als unbedeutend vergisst, noch so lang, dass man es nicht auswendig behalten kann.

Mit Rücksicht auf die Tonalität gelten folgende Bestimmungen: dem Thema muss eine Haupttonart zu Grunde liegen, welche gleich Anfangs durch die *chordae essentiales* (vgl. Harmonielehre) markirt wird. Dann können in längeren Themen durchgehende Ausweichungen in andere Tonarten vorkommen, aber gegen das Ende muss entweder wieder in der Haupttonart geschlossen oder nach der Tonart der Dominante modulirt werden. Endlich ist es gut, dass das Thema so beschaffen sei, dass es sich canonisch behandeln lässt d. h. sich selbst theilweise zum Contrapunkt dienen kann. Dabei darf man jedoch kleine Veränderungen desselben vornehmen, und wenn es nicht anders möglich ist, auch nur einen Theil des Themas gebrauchen.

Wir geben zur Betrachtung einige Themen aus des Altmeisters J. S. Bach „Wohltemperirtem Clavier".



1. und 2. sind Themen, die in der Grundtonart schliessen. Die *Chordae essentiales*, bei 1. *c, e, f, a*, bei 2. *es, b, ces, ges*, lassen keinen Zweifel über die Tonart.

3. modulirt entschieden nach der Dominante durch deren Leitton *cis*.

§ 2.

Von der Antwort.

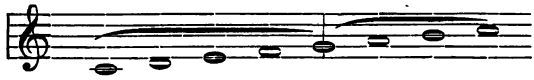
Mit dem Ausdruck „Antwort“ wird das Eintreten des Thema's in der zweiten Stimme, also die erste Nachahmung des Thema's, bezeichnet.

Obgleich Nachahmungen, wie wir gesehen, in allen Intervallen stattfinden können, so wird das Thema von der Antwort in der Fuge immer nur in der Ober-Quint oder Unter-Quart nachgeahmt. Dies bezieht sich theils auf die Theilung der Octave, von welcher gleich die Rede sein wird, theils auf das Verhältniss der Verwandtschaft der Tonarten, und endlich auch auf die verschiedenen Lagen der vier Hauptstimmen: Bass, Tenor, Alt, Sopran, insofern nämlich der Tenor um eine Quint höher als der Bass, der Alt um eine Quint höher als der Tenor und endlich der Sopran um ebenso viel höher als der Alt liegt. Die Beantwortung in der Quint hat den Namen „Quintenfuge“ veranlasst.

In der älteren italienischen Schule, namentlich im 16. bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts wurden zwei Arten von Quintenfugen aufgestellt.

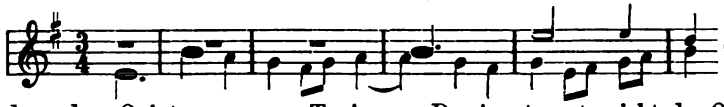
1. *Fuga tonale. (Fuga del tuono).*
2. *Fuga reale.*

In der *fuga del tuono* wurde auf die harmonische Theilung der Octave Rücksicht genommen, nach welcher die Antwort eingerichtet wurde. Diese Theilung der Octave bezieht sich auf das Wechselverhältniss zwischen Tonica und Dominante, und scheidet die Octave danach in zwei ungleiche Hälften:



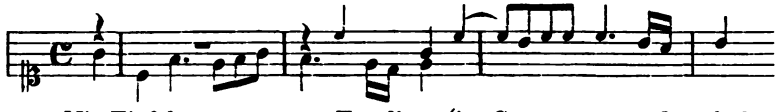
Stand nun das Thema in der untern Hälfte der Octave, so wurde es in der obern beantwortet und umgekehrt. Bewegte sich das Thema von der Tonica zur Quint, so ging es in der Antwort von der Dominante zur Tonica; Quint und Tonica standen sich gegenüber, beantworteten ein-

ander gewissenhaft, woraus denn hervorgeht, dass die Antwort unter Umständen nur eine freie Nachahmung des Thema's sein konnte; z. B.:



denn dem Quintsprung von Tonica zur Dominante entspricht der Quartsprung von Dominante zur Tonica u. s. w.

In der *fuga reale* wurde die Theilung der Octave nicht berücksichtigt, sondern es wurde das Thema streng in der Ober-Quint canonisch beantwortet; traten mehrere Stimmen nach einander immer in der Ober-Quint der vorhergehenden ein, so entstand ein förmlicher Cirkelcanon; in unseren Tonarten würde diese Art der Beantwortung die Einheit der Tonalität völlig vernichten. Auf der andern Seite könnte ein strenges Befolgen der Regel der *fuga del tuono*, ein Thema in der Antwort ganz entstellen und unkenntlich machen; z. B.:



Mit Einführung unserer Tonalität (im Gegensatz zu den früher üblichen s. g. Kirchentönen) zeigte es sich, dass beide Arten der Beantwortung sich auf diese nicht anwenden liessen, und in Beziehung darauf mangelhaft waren. Es hat sich nach und nach eine Weise der Beantwortung festgestellt, die von den grössten Meistern: Bach, Lotti, Leo, Durante, Händel, Marcello u. A., später von Haydn, Mozart, Cherubini u. A. als Norm angenommen wurde, und „Was die Meister der Kunst zu beobachten für gut finden — das sind Regeln", sagt Lessing.

Die heutige Beantwortungsweise gründet sich mit Berücksichtigung unserer heutigen Tonarten auf eine Vermischung der älteren *fuga tonale* und *reale* und soll in Folgendem auseinander gesetzt werden.

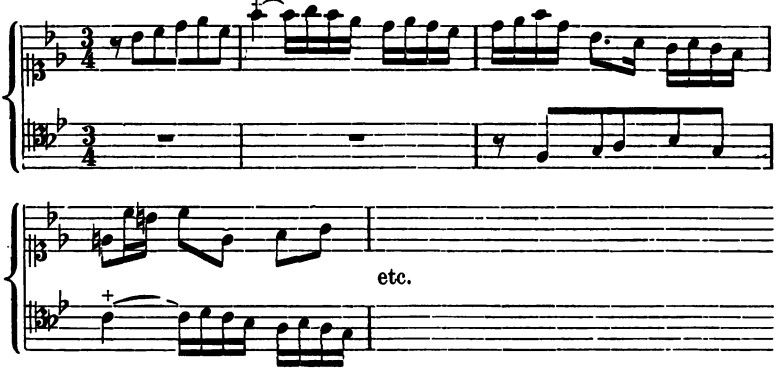
Die Antwort steht mit dem Thema jederzeit in genauer harmonischer Beziehung und hängt von demselben ab. Es treten nun zwei Fälle ein, die hauptsächlich zu berücksichtigen sind. Es fragt sich nämlich,

1. ob das Thema (abgesehen von etwaigen durchgehenden Ausweichungen in der Mitte desselben) in der Haupttonart bleibt und schliesst, oder

2. ob das Thema gegen das Ende hin nach der Tonart der Dominante ausweicht.

Im ersten Falle treten im Allgemeinen die Regeln der *fuga tonale* ein, im zweiten (wenn also das Thema eine vollständige Ausweichung nach der Dominante macht) die Regeln der *fuga reale*, beides mit folgenden Beschränkungen und Aenderungen.

ad 1. Wir haben oben gesehen, dass manche Themen durch eine streng tonale Beantwortung entstellt werden. Die Antwort muss aber doch tonal sein, so lange nicht modulirt wurde! So benutzen wir den Contrapunkt, der zur Antwort gesetzt wird zur Modulation, und tragen Sorge, dass er dieselbe an der Stelle, wo in der Antwort eine reale statt der tonalen Beantwortungsweise erwünscht ist, ausführt oder ausgeführt hat; z. B.

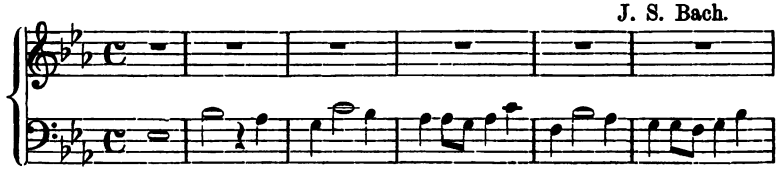


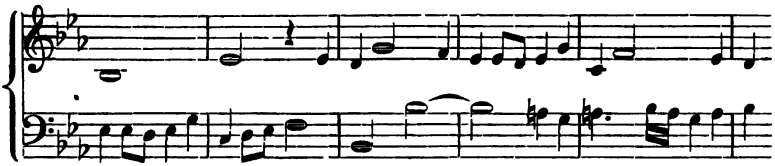
Eine streng tonale Beantwortung hätte für das $\bar{f}$ im zweiten Takte des Themas ein *b* in der Antwort verlangt. Dadurch hätte aber die Melodie viel von ihrem Flusse eingebüsst; und um das $\bar{c}$ bringen zu können, modulirt der Contrapunkt und setzt gerade über dem $\bar{c}$ mit $\bar{e}$, dem Leitton von F-dur ein.

Um ferner in drei- oder vierstimmigen Fugen Monotonie, die in einem durch rein tonale Antworten herbeigeführten, zu langen Verweilen in der Haupttonart bestehen würde, zu vermeiden, modulirt man überhaupt meistens gegen das Ende der Antwort, trotzdem dass sie im Anfang tonal war.

Bisweilen markirt man die Modulation zuerst im Contrapunkt; z. B.:

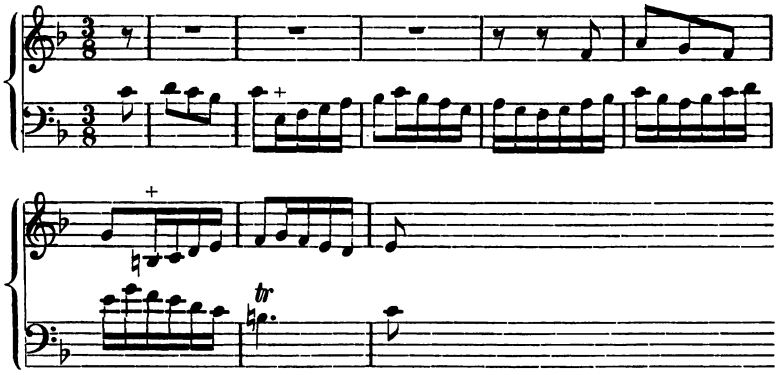
J. S. Bach.



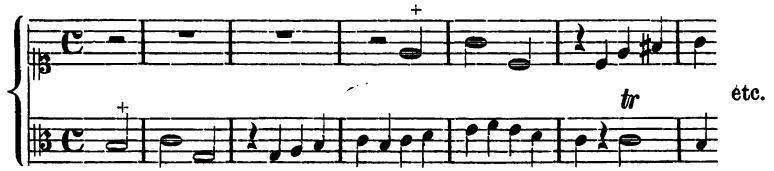


Oft aber auch bedarf es des Contrapunkts nicht, um die Modulation zu bewirken, sondern das Thema selbst ist so gestaltet, dass es in seinem Verlaufe die Ausweichung nach der Dominante mit sich bringt. Dies ist namentlich bei solchen Themen der Fall, die den Leitton ihrer Tonart enthalten; dieser wird natürlich mit dem Leitton der Dominante beantwortet und die Modulation ist fertig; z. B.:

J. S. Bach.



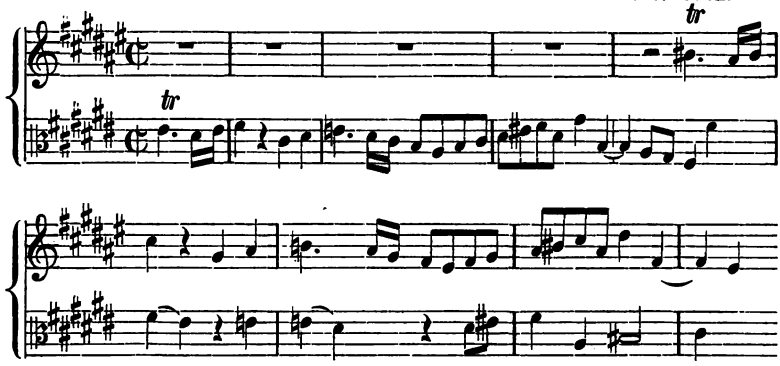
Tritt aber der Leitton gleich zu Anfang des Thema's als erste Note desselben auf, folgen darauf sogleich Tonica und Quint, und macht das Thema dadurch, dass es in der Tonalität bleibt, eine tonale Beantwortung wünschenswerth, so beantwortet man den Leitton mit der Terz der Tonart, z. B.:



Da wo der Leitton im dritten Takte wieder erscheint, wurde er in der Antwort zur Modulation benutzt.

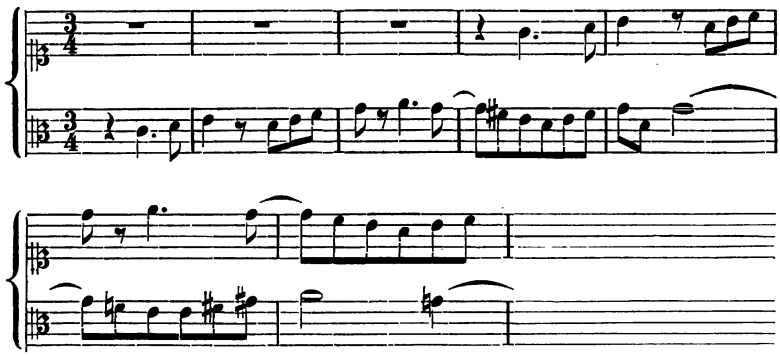
In einer Fuge des wohltemperirten Claviers hat Bach den Leitton zu Anfang des Thema's, trotzdem dass dieses in der Tonalität bleibt, mit dem Leitton der Dominante beantwortet.

J. S. Bach.



Das Thema ist aber so angelegt, dass im dritten Takt der Antwort das $\bar{h}$ wieder ganz entschieden nach Fis-dur deutet und die eigentliche Ausweichung nach der Dominante erst im darauf folgenden Takte erfolgt, während die erste nur als eine flüchtig durchgehende anzusehen ist, welche durch ihre Zweideutigkeit dem Satze einen eigenen Reiz verleiht. Das Thema ist den Noten nach durchaus real beantwortet, und Bach hat dennoch durch die Ausweichung im dritten Takte die Tonalität zu bewahren gewusst.

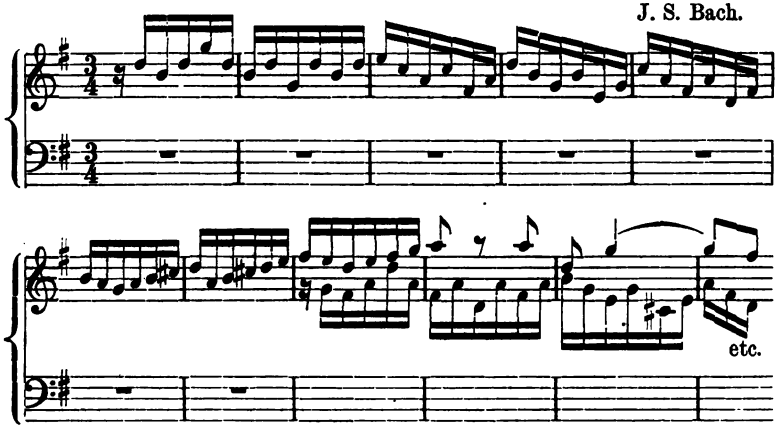
ad 2. Wir haben gesagt, ein Thema sei real zu beantworten, wenn es in die Tonart der Dominante modulire; z. B.:



es ist aber dabei Sorge zu tragen, dass am Schlusse der Antwort nicht die Tonart der Dominante von der Dominante, hier also D-dur, bezeichnet werde; deshalb wurde im eben angeführten Beispiel im vierten Takt der Antwort statt *cis* das natürliche *c* genommen, und im Contrapunkt nach dem C-dur nahe verwandten A-moll geleitet.

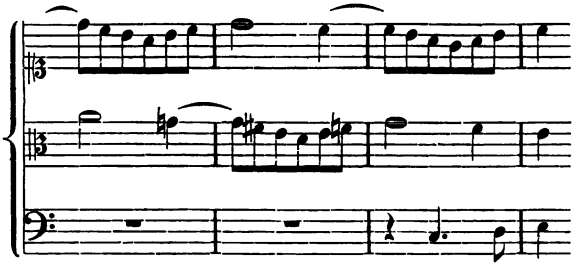
Ferner ist zu bemerken, dass Bach und mit ihm Andere, wenn die

erste Note des Thema's die Quint war, diese erste Note trotz der im übrigen realen Beantwortung mit der Tonica beantworten, z. B.:



Da nun aber in drei- und vierstimmigen Fugen die dritte Stimme wieder das Thema in der Haupttonart bringen soll, so muss von der Tonart der Dominante, wohin die Antwort sich, wie wir gesehen haben, gewöhnlich wendet, in die der Tonica zurück modulirt werden. Dies geschieht meistens durch ein kurzes, angehängtes Zwischenspiel, welches, aus Motiven des Themas gebildet (gewöhnlich aus den letzten), als eine freie Fortsetzung davon erscheint.

Nehmen wir z. B. das vorletzte Beispiel; wiederholen wir den letzten Takt der Antwort, und knüpfen daran einige zurückleitende Takte;



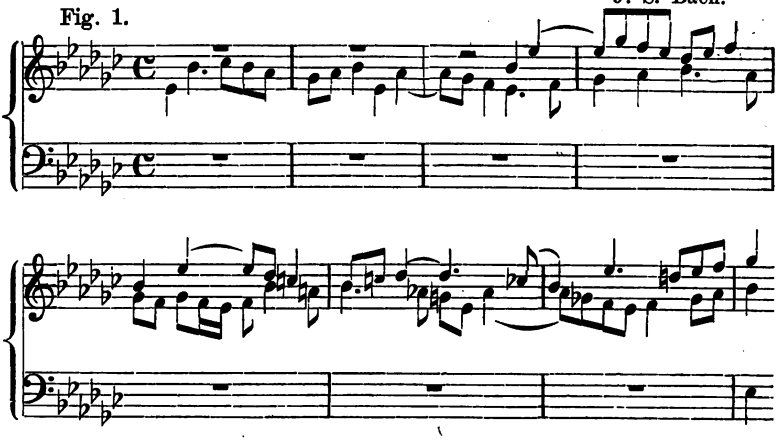
dazu tritt nun an geeigneter Stelle die dritte Stimme, hier der Bass mit dem Thema ein.

Mitunter wird nicht durch ein besonderes Nachspiel, sondern durch Veränderung einiger Noten mit der Antwort selbst zurück modulirt, und dies besonders dann, wenn die Antwort gleich Anfangs oder bald nach dem Anfang in der Tonart der Dominante stand.

Einige Beispiele werden Alles erläutern.

Fig. 1.

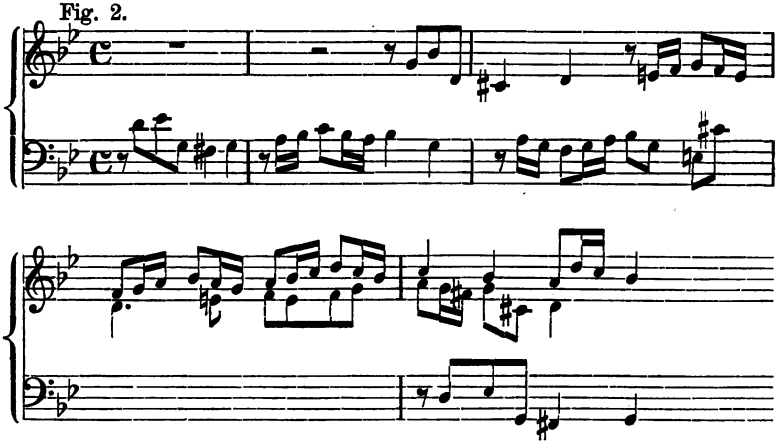
J. S. Bach.



Das Thema modulirt nicht; die Antwort ist tonal; gegen den Schluss Ausweichung nach der Dominante. Es wird mittels eines Nach- oder Zwischenspiels zurück modulirt; dabei werden einige verwandte Tonarten flüchtig berührt.

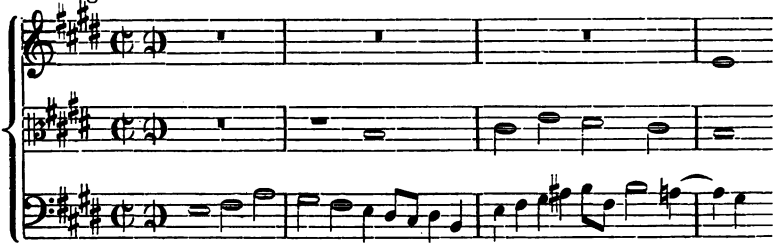
Fig. 2.

J. S. Bach.



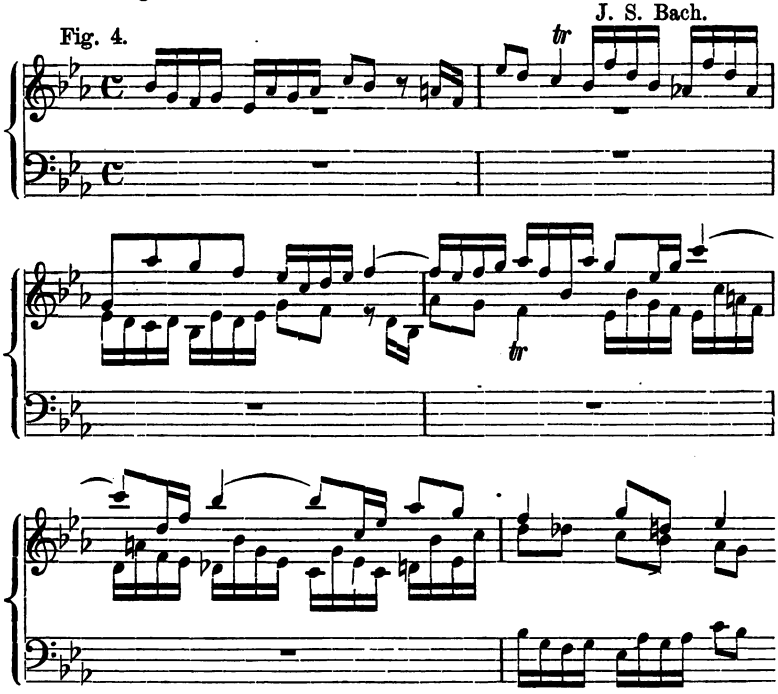
Das Thema modulirt nicht; die Antwort ist tonal, aber das *fis* des Thema's muss durch das *cis* der Antwort beantwortet werden, und von da an steht diese in D-moll. Ein Nachspiel leitet nach G-moll zurück; es ist aus dem letzten Motiv des Thema s gebildet; sehr schön ist die Weise, wie der Eintritt der dritten Stimme durch interessante Harmonieen hervorgehoben wird.

Fig. 3. J. S. Bach.



Das Thema wird streng tonal beantwortet. Der Contrapunkt, um Monotonie zu vermeiden, markirt eine Modulation nach der Dominante, wendet sich aber noch vor dem Schlusse der Antwort durch das *a* nach E-dur zurück, so dass es keines Zwischenspiels bedarf, und die Oberstimme gleich wieder mit *e* eintreten kann.

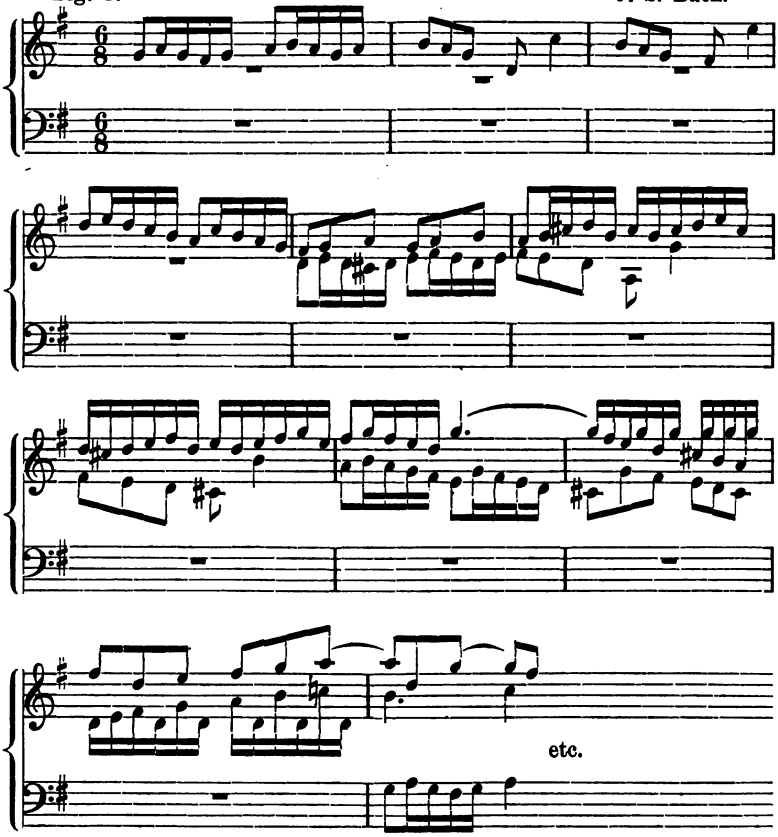
Fig. 4. J. S. Bach.



Das Thema enthält eine flüchtige Ausweichung in die Dominante, schliesst aber in der Tonica, und wird deshalb tonal beantwortet. Durch Umänderung einiger Noten (indem ein Terzsprung *f-d* aus der Secunde *b-a* wird) umgeht Bach die flüchtige Ausweichung, welche nach F-dur, also zu weit ab geführt hätte, und schliesst in der Tonica.

Trotzdem aber hängt er ein Zwischenspiel mit durchgehenden Modulationen an, um den Eintritt der dritten Stimme etwas zu verzögern, dadurch mehr hervorzuheben, und etwas mehr harmonische Mannigfaltigkeit zu erzielen.

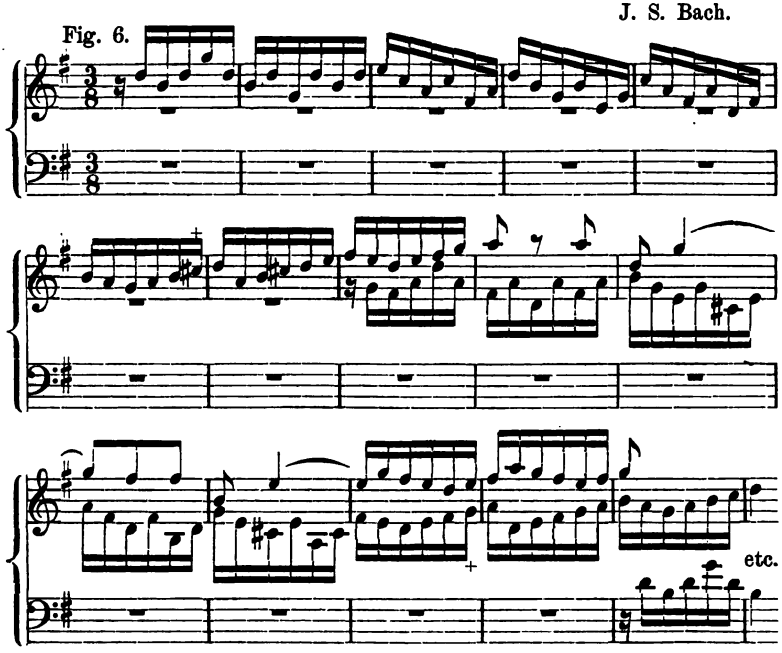
Fig. 5. J. S. Bach.



Das Thema modulirt nicht; eine tonale Antwort wird aber durch das Vorkommen des Leittons in der ersten Figur unmöglich, und weil danach das *cis* in der Antwort gleich D-dur bezeichnet, so ist die ganze Antwort real. Zwei Takte Zwischenspiel führen nach G-dur zurück.

Ein anderes Beispiel realer Beantwortung haben wir bereits oben gegeben: $^3/_8$ Takt G-dur; wir wiederholen und vervollständigen es hier, um zu zeigen, wie am Schlusse der Antwort Bach die Tonart A-dur, wohin die Antwort sich, wenn sie bis an's Ende streng bliebe, wenden würde, vermeidet, und nach der Haupttonart zurück modulirt.

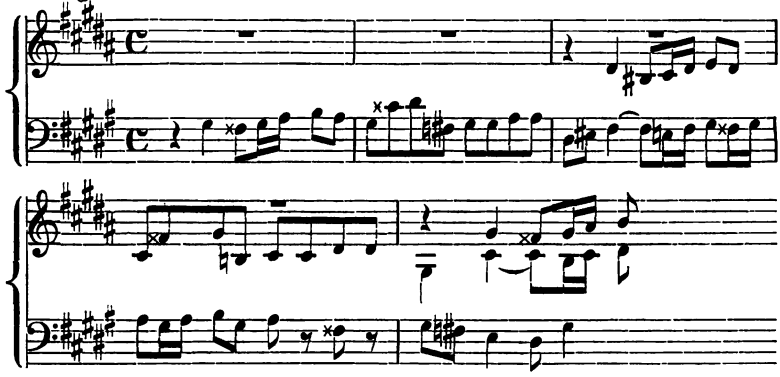
Fig. 6. J. S. Bach.



Das *cis* im sechsten Takte des Thema's, welches nach *d* leitete, ist in der Antwort nicht mit *gis*, sondern *g* beantwortet. Durch Aenderung des Quartsprungs im siebenten Takte des Thema's in einen Quintsprung in der Antwort ist die Zurückweichung äusserst natürlich und ohne Zwischenspiel herbeigeführt worden.

Als ein seltenes Beispiel, wie gleich von vorn herein in der Antwort die Modulation nach der Tonica zurück angebahnt wurde, mag noch folgendes Beispiel aus dem „Wohltemperirten Clavier" Platz finden.

Fig. 7. J. S. Bach.



Das Thema modulirt und sollte streng genommen real beantwortet werden; allein dadurch wäre im zweiten Takte der Antwort die zu fremde Tonart Ais-moll berührt worden, und um dem vorzubeugen und zugleich eine möglichst fliessende Melodik zu erhalten, hat Bach es vorgezogen, gleich im Beginn der Antwort nach der Tonica zurück zu moduliren, und schon von der zweiten Note an das Thema, statt mit der Ober-Quint, mit der Ober-Quart zu beantworten.

Dies Beispiel ist als ein Ausnahmefall zu betrachten. Die Rücksicht auf die Sangbarkeit der Antwort hat den Meister veranlasst, schon so früh die Abänderung in derselben zu treffen, um nicht in der Mitte derselben zu unmelodischen Fortschreitungen gezwungen zu sein.

Die alten Italiener liebten es, um den Eintritt der Antwort recht hervorzuheben, diese auf eine gebundene Dissonanz eintreten zu lassen, ein löbliches Verfahren, namentlich bei Singfugen in langsamerem Tempo.

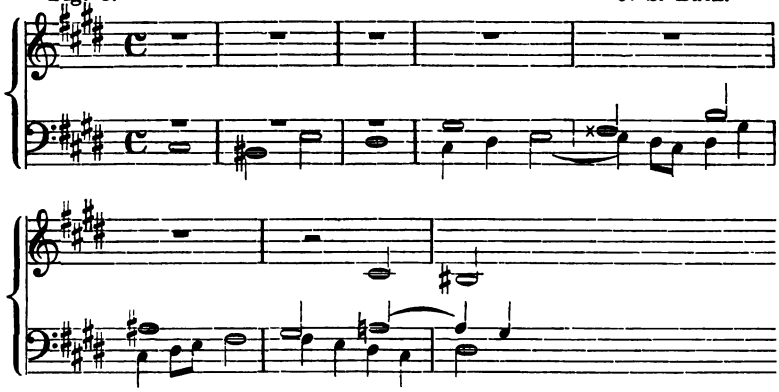
Es ist bereits oben gesagt worden, dass in dreistimmigen Fugen die dritte Stimme wieder das Thema, und in vierstimmigen die vierte Stimme wieder die Antwort zu bringen habe. (Eine Ausnahme macht Bach in der ersten C-dur Fuge des wohltemperirten Claviers.) Die Alten sahen darauf, dass die Eintritte der Stimmen sich nicht nach gleichen Zeitabschnitten folgten. Bach hat in vielen Fugen diese Praxis befolgt.

Die Antwort tritt meistens am Ende des Thema's (wie in Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6.), bisweilen schon vor völliger Beendigung desselben, bisweilen erst nach einer dem Schlusse des Thema's angefügten, kurzen, überleitenden Figur ein. In Fig. 6. z. B. geht das eigentliche Thema nur bis zur ersten Note des siebenten Taktes, und dieser Takt ist frei angehängt, was dadurch erwiesen wird, dass er sich in der dritten Stimme nicht vorfindet, und ein wesentlicher Theil des Thema's in dieser nicht hätte wegbleiben dürfen.

Der Eintritt der dritten Stimme wird nun meistens durch Zwischenspiele verzögert (Fig. 1. 2. 4. 5.); seltener ist es, dass die dritte Stimme früher zur Antwort tritt, als diese es zum Thema that.

Häufig genug kommt es indessen vor, dass die Eintritte sich nach gleichen Takten folgen (Fig. 3. 7.). Der Zeitwerth der ersten Note des Thema's kann, wenn dadurch der Eintritt gewinnt, verändert werden, z. B.:

Fig. 8. J. S. Bach.



(Die dritte Stimme bringt das *cis* als halbe Note, während es ursprünglich eine ganze war.)

Der Theil der Fuge, in welchem die verschiedenen Stimmen zum ersten Male mit Thema und Antwort eintreten, also der erste Theil bis zur Beendigung des Thema's in der zuletzt eintretenden Stimme wird die „Exposition der Fuge“ genannt.

§ 3.

Vom Contrapunkt.

Contrapunkt wird, wie bereits gesagt, die Stimme genannt, welche im Anfange der Fuge gegen die Antwort (in manchen Fällen, wenn z. B. zur Vokalfuge Instrumente gesetzt sind, schon gegen das Thema) und im weiteren Verlauf der Fuge gegen Thema und Antwort gesetzt wird. Ueber die Beihülfe des Contrapunkts zur Bestimmung der Tonalität der Antwort wurde im vorigen § schon einiges gesagt. Bei Anfertigung des Contrapunkts hat man vor allen Dingen darauf zu sehen, dass er dem Thema nicht die Deutlichkeit nimmt, was besonders dann geschehen würde, wenn man ihn in der ersten Gattung, Note gegen Note setzen wollte. — Es ist nützlich, dass der Contrapunkt in einem oder gar mehreren doppelten Contrapunkten (z. B. nach den Regeln des Cap. III, § 9.) zum Thema gesetzt sei; dies erleichtert seine vielfältige Anwendung. Unumgänglich nothwendig ist es jedoch nicht; doch darf er niemals aus der strengen Schreibart fallen, deren Zierde schöne Bindungen sind. Falls sich im Thema selbst keine zweckmässigen Figuren zur Entwickelung und Fortführung der Zwischensätze vorfinden, so muss man, um die nöthige innere Einheit in die Fuge zu bringen, beim Contrapunkt auf die Wahl solcher Figuren be-

dacht sein. Es ist nicht nöthig, dass der erste Contrapunkt im Laufe der Fuge zum Thema immer beibehalten werde. Die 8 Beispiele des vorigen § mögen auch als solche für diesen gelten.

§ 4.

Vom Wiederschlag.

(Repercussio.)

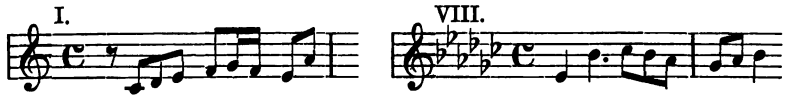
So wird das Wiederkehren des Thema's im weiteren Verlaufe der Fuge genannt, nachdem die Exposition geschlossen ist.

Vor allen Dingen muss Mannigfaltigkeit in die Repercussionen gebracht werden. Dies geschieht auf verschiedene Weise. Es kann nämlich das Thema verschiedenartig modifizirt vorkommen, z. B. in verschiedenen Arten der Imitation, als: in der Gegenbewegung, Vergrösserung oder Verkleinerung u. s. w., wobei jedoch immer darauf zu sehen ist, dass es ohne Mühe wieder als Thema erkannt werden kann. Ferner kann die Beantwortung in allen möglichen Intervallen stattfinden, so auch in verschiedenen Imitationen, und endlich können Repercussionen in den nächst verwandten Tonarten stehen, oder auch auf anderen Stufen der Haupttonart, als auf welcher sich zu Anfang Thema und Antwort befanden.

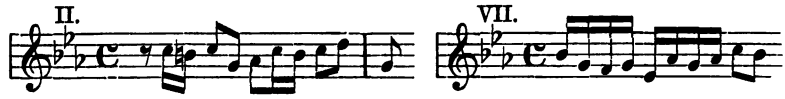
Zur weiteren Mannigfaltigkeit der Repercussionen dient namentlich die canonische Behandlung des Thema's, welche in der deutschen Kunstsprache mit dem Ausdruck „Engführung", in der italienischen: *Stretto* oder *allo stretto* genannt wird. Was weiter oben vom Eintreten der Antwort auf eine gebundene Dissonanz gesagt wurde, gilt von allen Repercussionen. Dann ist hier auch noch zu wiederholen, dass die verschiedenen Repercussionen nicht immer nach einer gleichen Anzahl von Takten eintreten dürfen, weil hierdurch auch eine Art von Monotonie entstehen würde.

Um den Eintritt der Repercussionen und der damit verbundenen Nachahmungen oder Beantwortungen recht hervorzuheben, kann man als Regel aufstellen, dass besonders in drei- und mehrstimmigen Fugen diejenige Stimme, welche das Thema wiederbringt, in welcher Gestalt es auch sei, immer nach einigen Pausen und möglichst überraschend eintreten soll. Eine Mannigfaltigkeit in den Repercussionen entsteht auch dadurch, dass man die Stimmenfolge bei den verschiedenen Eintritten jedesmal anders ordnet. Ferner ist bei mehrstimmigen Fugen anzurathen, ein- und zweistimmige Repercussionen mit vollstimmigen abwechseln zu lassen.

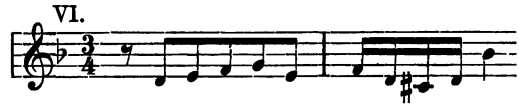
Als Beispiele von Fugen mit vielen Engführungen, mögen die Fugen I. und VIII. aus dem ersten Theil des wohltemperirten Claviers,



gelten, als solche mit einstimmigen Repercussionen, die Fugen II. und VII. aus demselben Theil:



Eine Fuge, in welcher einfachere und verwickelte Repercussionen abwechseln, ist die in D-moll, VI. des ersten Theils:

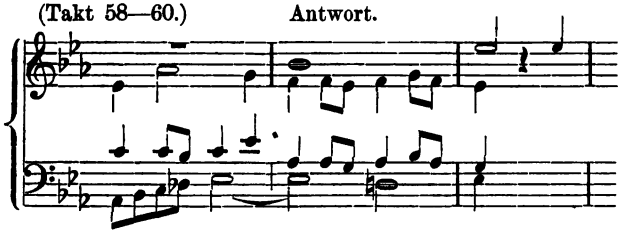


Ganz besonders ist noch zu merken, dass einer Repercussion nie eine Cadenz vorhergehen soll, oder doch nur in dem Falle, dass nach der Cadenz eine ganz besonders künstliche Engführung eintritt.

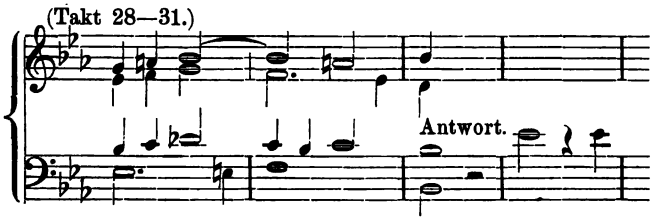
Dieses Vermeiden aller Cadenzen in der Fuge bezieht sich vorzugsweise auf Instrumentalfugen, und ist in Vocalfugen jedesmal nach dem Text zu modificiren. In den älteren italienischen Lehrbüchern und schon bei Zarlino findet man ein wichtiges Capitel: *del modo di fuggir le cadenze* — (über die Art und Weise, die Cadenzen zu vermeiden).

Weil in der Fuge der gewohnte Rhythmus mit Einschnitten nach einer bestimmten Anzahl wiederkehrender Takte nicht beobachtet werden kann, indem durch die canonische Behandlung des Thema's, in welcher die Eintritte willkürlich, und der Ueberraschung wegen nicht nach einer bestimmten Anzahl von Takten sich folgen, der regelmässige Rhythmus aufgehoben wird, so entsteht sehr leicht eine rhythmische Unstätigkeit, in Folge welcher das Ohr dem melodischen Fluss der Stimmen nur mit Mühe folgen kann. Um nun die nöthigen Ruhepunkte zu erhalten und dennoch keinen vollständigen Abschluss zu bezeichnen, bedienen wir uns immerhin der Cadenzen, sogar der vollständig zusammengesetzten; aber während einige Stimmen sie ausführen, setzt noch vor dem Schluss derselben (gewöhnlich auf der dem letzten Accord vorhergehenden Dominantharmonie) eine andere Stimme mit dem Thema ein, und führt die Fuge trotz der Cadenz und gerade über der Cadenz weiter.

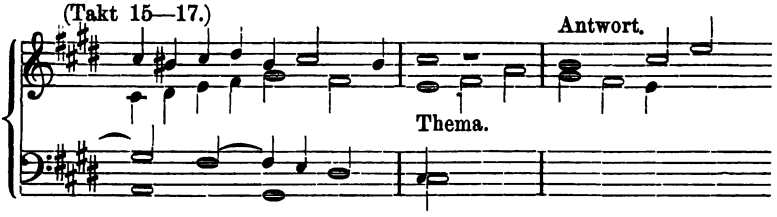
So Bach, Fuga VII. des zweiten Theils im „Wohltemperirten Clavier.“ Drei Stimmen cadenziren; die Oberstimme setzt im vorletzten Takt der Cadenz mit der Antwort ein.



Ein anderes Beispiel aus derselben Fuge: vier Stimmen cadenziren in B-dur; die letzte Note des Tenor's ist zugleich wieder die erste der Antwort und erhält so eine Doppeldeutigkeit als Tonica von B-dur und zugleich als Dominante von *Es,* als welche sie in der tonal beantwortenden Antwort steht.



Ein ähnliches Beispiel aus Fuga IX. desselben Theils (deren Thema als Fig. 3. im § 2. steht). Es wird in Cis-moll cadenzirt, und die Terz des Schlussaccords, *e,* tritt zugleich wieder als Tonica im Thema auf, abermals ein schönes Beispiel von Doppeldeutigkeit eines Tones.



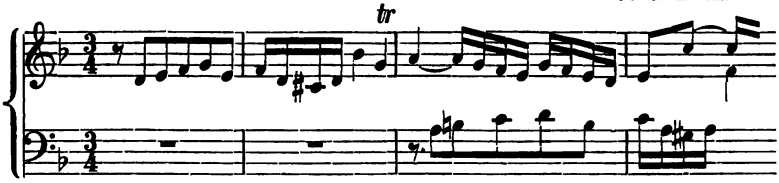
§ 5.

Vom Zwischen- oder Verbindungssatz.

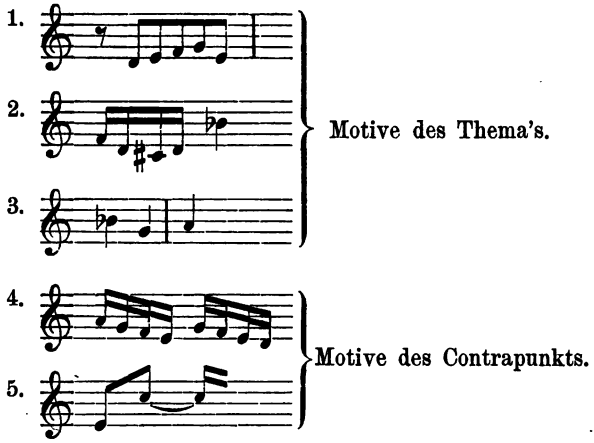
So werden diejenigen Sätze genannt, welche die verschiedenen Repercussionen mit einander verbinden.

Da in der ganzen Fuge bei den verschiedenartigsten Modificationen

des Hauptgedankens die grösste Einheit herrschen muss, so ist es am besten, die Zwischensätze aus Motiven des Thema's oder auch des ersten Contrapunkts zu entwickeln. J. S. Bach.



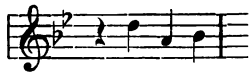
Zergliedern wir dieses Thema und den darauf folgenden Contrapunkt, so erhalten wir mehrere Motive:



Aus diesen hat Bach die mannigfaltigsten Combinationen gemacht, wie eine Analyse dieser Fuge dem Schüler zeigen wird.

Da bereits oben angemerkt wurde, dass die Repercussionen nicht immer nach gleich langen Zeitabschnitten wiederkehren sollen, so geht hieraus auch hervor, dass die verschiedenen Zwischensätze von verschiedener Länge sein müssen.

Das Hauptinteresse mancher Fugen beruht gerade in den Zwischensätzen; so bei den im § 4 angeführten Fugen II. und VII. in C-moll und Es-dur aus dem ersten Theil des „Wohltemperirten Claviers". Die Kunst der thematischen Zergliederung und Bildung neuer Sätze aus den einzelnen Motiven ist auch für die freiere Composition von grösstem Nutzen. Beethoven war Meister darin. Wir erinnern nur an das „B-dur-Trio", op. 97. Er entnahm aus dem ersten Takt des Thema's des ersten Satzes die Figur:



und was wird im zweiten Theil durch die Nachahmungen zwischen dem Clavier und den Streichinstrumenten aus diesem kleinen Thema!

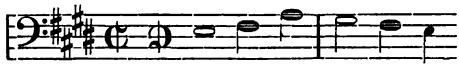
§ 6.

Ueber die Anlage einer Fuge, um dieselbe beim ersten Entwurf zu übersehen, und in allen ihren Theilen systematisch als ein wohlgeordnetes Ganze auszuarbeiten.

Rivolto della fuga. — Vom Orgelpunkt. — Vom Text in der Vocalfuge. — Von der *fuga obligata.*

Man arbeitet am besten erst alle Theile der Fuge einzeln aus: die Exposition zuerst, sodann alle möglichen Repercussionen, Engführungen und Zwischensätze.

Hat man so das ganze Material, das sich aus dem Thema bilden liess, übersichtlich bei einander, so sichtet man es und wählt das Beste zur wirklichen Verwendung in der Fuge aus. Man ordnet die verschiedenen Repercussionen und Zwischensätze, indem man die verwickelteren und künstlicheren später setzt, damit gegen den Schluss der Fuge das Interesse sich mehre und die nöthige Steigerung da sei. Dann stellt man die modulatorische Form der Fuge fest, wobei zu bemerken ist, dass die Repercussionen nur in den nächst verwandten Tonarten stehen sollen; diese Vorschrift haben die besten Meister beachtet; J. S. Bach hat in manchen Fugen gar keine Ausweichung in eine fremde Tonart gebracht. So findet sich in der mehr erwähnten E-dur-Fuge



keine Repercussion, die nicht mit Thema oder Antwort in der Haupttonart begänne.

Man stellt also die modulatorische Form der Fuge fest, transponirt, soweit es nöthig ist, die Repercussionen, und verbindet sie dann miteinander durch die Zwischenspiele.

Um im Anfang der Fuge die Haupttonart derselben recht fest aufzustellen, kann man das Verfahren der italienischen Schule anwenden, welche, nachdem Thema und Antwort in den betreffenden Stimmen dagewesen ist, einen kleinen Zwischensatz, und nach diesem unmittelbar das sogenannte *„Rivolto della fuga“* bringt. Hierunter versteht man gewissermassen eine Umkehrung der Exposition: man lässt die Eintritte der Stimmen so abwechseln, dass diejenige Stimme, welche Anfangs das Thema hatte, nun die Antwort hat, und umgekehrt.

Es bleibt nun noch übrig vom Orgelpunkt zu reden, der gewöhnlich am Schlusse der drei- und mehrstimmigen Fugen angebracht wird. Manche Lehrer erklären ihn für unumgänglich nöthig, obwohl es Fugen von J. S. Bach genug gibt, in denen keiner zu finden ist. Immerhin ist ein Orgelpunkt am Schlusse der Fuge, auf den die interessanteste Engführung, oder auch eine recht schöne und mannigfaltige Ausarbeitung thematischer Motive gebaut ist, eine Krone für das Werk, Gipfelpunkt der Steigerung, welche die Fuge von Anfang an bis zum Ende haben soll.

Der Orgelpunkt kann auf der Dominante oder auf der Tonica liegen. Im ersten Falle ist er vor der Schlusscadenz der Fuge, oft eine Verzögerung derselben, indem man von der Unter-Quint in die Dominante schreitet, und darauf liegen bleibt (vgl. die fünfstimmige Cis-moll-Fuge im ersten Theil des „Wohltemperirten Claviers"), im zweiten Falle ist er ein Anhang nach der Schlusscadenz, mit welchem die Fuge verhallt. In vielen Fugen finden sich beide Orgelpunkte. (So in der eben angeführten Cis-moll-Fuge.)

Bezüglich des Textes in Vocalfugen ist zu bemerken, dass nur die Worte darin vorkommen dürfen, welche das Thema, oder, in Doppel- und mehrfachen Fugen, die Themen einführen. Man hüte sich vor Textüberhäufungen, wodurch Alles unverständlich würde; wenn eine Stimme einen ganzen Satz auszusprechen hat, so suche man in den andern Stimmen wenig Textworte anzubringen, und lasse dieselben, oder einige davon auf passende Silben vocalisiren.

Die *Fuga obligata* unterscheidet sich von der freien durch eine strengere Behandlungsweise. Es darf in derselben nichts vorkommen, das nicht im Thema enthalten wäre; die Repercussionen folgen sich rasch; und wenn überhaupt Verbindungssätze vorkommen, müssen sie durchaus thematisch sein; vielerlei künstliche Nachahmungen sind am Platz.

Tab. VII.

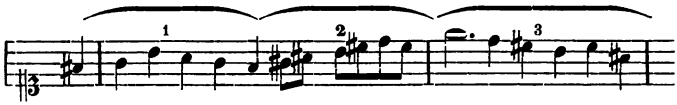
Analyse einer zweistimmigen Fughetta.

1. Das Thema bleibt in der Tonart.

2. Die Antwort, zuerst tonal beantwortend, modulirt im zweiten Takte, mit Beihülfe des

3. Contrapunkts, welcher zuerst den Leitton *ais* der Dominante bringt.

Der Contrapunkt eignet sich sehr gut zur Entwicklung von Zwischensätzen. Er lässt sich in 3 Motive trennen:



Die Antwort schliesst mit einem Anhang, bestehend aus dem zweiten Motiv des Contrapunkts. Bei

4. beginnt das *Rivolto della fuga.* Der Alt bringt das Thema, das vorher der Sopran hatte; dazu

5. der Sopran den Contrapunkt im gemischten doppelten Contrapunkt, (in Wahrheit *ad octavam*) versetzt.

6. Der Sopran bringt das Thema.

7. Der Alt den Contrapunkt, gegen das erste Mal ad 8. versetzt. Die kleine Aenderung der Achtelfigur dient nur dazu, den Alt in seiner Stimmlage zu halten.

Bei 8. beginnt das erste Zwischenspiel, bei 8. und 9. aus dem dritten, bei

10. aus dem zweiten Motiv des Contrapunkts gebildet.

Bei 11. beginnt die erste Engführung. Der Alt bringt das Thema in der Unterquint, und

12. der Sopran setzt zwei halbe Noten nach ihm mit dem Thema in seiner ersten Lage ein, durch welch' einfaches Verfahren wieder von A-moll nach *e* zurückgeleitet wird. Ein zu vollständiger Abschluss am Ende dieser Repercussion wird durch das vorgehaltene $\bar{a}$ im Sopran vermieden.

13. und 14. Das zweite Zwischenspiel, aus dem ersten Motiv des Contrapunkts gebildet, am Ende zu Achteln zusammengedrängt.

15. Im Alt das Thema in der nächst verwandten Dur-Tonart G-dur, dazu

16. der erste Contrapunkt.

17. und 18. Zwischenspiel, aus einer Verkleinerung des ersten Themamotivs und des zweiten Motivs aus dem Contrapunkt, in gerader und Gegenbewegung entstanden.

19. Das Thema im Sopran in seiner ersten Lage, gegen den Schluss etwas verzögert. Dazu

20. im Alt ein Stückchen des Contrapunkts und

21. ein Stück Antwort in der Gegenbewegung.

22. Der Sopran leitet mittelst einer Figur, die an das zweite Motiv des Contrapunkts erinnert, in ein Zwischenspiel, in welchem der Sopran und

23. der Alt das erste Motiv der Antwort in der Verkleinerung und Gegenbewegung, dazu noch, um die Steigerung zu vermehren, in verschobenem Takt, durchführen.

24. Der Alt bringt abermals in G-dur, synkopirend ein Stück Thema in der Gegenbewegung, wogegen

25. der Sopran das erste Motiv des Thema's in E-moll und in gerader Bewegung setzt. Er bricht dasselbe ab, und bringt

26. dasselbe Themamotiv verkleinert in der Gegenbewegung; dazu

27. der Alt das zweite Motiv des Contrapunkts.

28. Der Alt bringt das Thema verkleinert in der Unterquint, dazu

29. schon nach einem Viertel der Sopran eine Octave höher in der gewöhnlichen Bewegung das Thema ebenfalls in A-moll beginnend, und damit den Abschluss in E-moll herbeiführend, wogegen der Alt, nach einer Achtelfigur

30. den letzten Takt des Contrapunkts (im doppelt gemischten Contrapunkt umgekehrt) setzt.

Was die Modulation in dieser Fughette betrifft, so sind ausser der Haupttonart nur zwei nahe verwandte Tonarten: die nächste Dur-Tonart und die Moll-Tonart der Unterquint berührt worden, und von den Repercussionen, die darin beginnen, steht nur eine einzige bis zum Ende in derselben Tonart (15), während die 3 anderen Engführungen (bei 11 und 12, 24 und 25, 28 und 29), die nicht in der Haupttonart beginnen, doch in dieser schliessen.

Wir unterlassen es, Beispiele von drei- und vierstimmigen Fugen zu geben, da das „Wohltemperirte Clavier von J. S. Bach", das Brevier, das in jedes Musikers und Musikschülers Besitz sein muss, deren die schönste Auswahl bietet.

Der Lernende analysire daraus in der Weise, wie wir eben die Fughette zergliedert haben:

Die § 4 angeführten Fugen I. II. VI. VII. und VIII. des ersten, und die Fuge VII. und IX. des zweiten Theils.

Wir empfehlen ihm ausserdem noch zum Studium ein bei C. F. Peters in Leipzig erschienenes Werkchen: *„Analysen"* dreier Fugen Joh. Seb. Bach's und einer Vocal-Doppelfuge A. M. Bononcini's von S. W. Dehn.

B. Die Doppelfuge.

Mehrfache Fugen.

Der Doppelfuge liegen zwei Themen zu Grunde.

Wir unterscheiden zwei Arten derselben. In der einen Art werden die zwei Themen getrennt eingeführt; zuerst kommt die Exposition

eines Thema's, wie in der einfachen Fuge; dann, nach einem Zwischenspiele, oder besser, nachdem das erste Thema schon etwas durchgeführt wurde, wird die Exposition des zweiten Thema's gebracht. Ist diese vorüber, so treten beide Themen zusammen auf. Es versteht sich von selbst, dass sie zu diesem Behufe zusammen angelegt sein mussten, am besten im doppelten Contrapunkt.

Man bringt erst einfachere Combinationen der beiden Themen; diese lässt man wieder mit Engführungen der einzelnen Themen abwechseln, so dass gewissermassen diese die Zwischenspiele zu den Repercussionen mit beiden Themen geben; es können hie und da auch freie Zwischenspiele vorkommen. Am Schlusse bringt man (natürlich wenn die Stimmenzahl der Fuge es zulässt) gern eine Engführung der beiden Themen zugleich, am besten über dem Orgelpunkt an.

In der zweiten Art der Doppelfuge werden die Themen nicht getrennt, sondern von vorn herein zusammen eingeführt; diese zweite Art der Doppelfuge ist also gewissermassen die letzte Hälfte einer Doppelfuge der ersten Art. Die getrennten Expositionen fallen weg; allerdings tritt an ihre Stelle eine Exposition der beiden Themen zugleich, in welcher jedes derselben als Thema und Antwort sein Recht verlangt.

Die Doppelfuge bietet ein viel reicheres Material zur Verwendung als die einfache Fuge; sie bietet mehr Abwechslung, ist weniger streng in der Form; die Gefahr liegt allerdings nahe, zu mannigfaltig in der Ausführung zu werden, und darüber die Einheit der Fuge zu vernachlässigen, und dies ist's, wovor wir den Anfänger hauptsächlich warnen müssen.

Wir geben Tab. VIII eine zweistimmige Doppelfuge von Leonardo Leo. Der Schüler analysire dieselbe sorgfältig, in der Weise, wie die Fughette Tab. VII zerlegt wurde. Sie gehört der zweiten Art der Doppelfugen an, in welcher beide Themen zugleich auftreten.

Tab. IX ist eine Doppelfuge der andern Art, mit getrennter Exposition, von Battiferri. Diese Fuge ist ausgezeichnet gearbeitet; sie ist eine wahre *fuga obligata*. Eine Repercussion treibt die andere; doch treten die Themen immer in neuen Verbindungen, und deshalb interessant auf. Die gewöhnliche Ordnung von Thema und Antwort ist in der Exposition des zweiten Thema's nicht beobachtet.

In den, bereits Seite 128 angeführten Analysen von Dehn befindet sich auch ein vortreffliches Beispiel einer Doppelfuge nebst Erklärung; — sie gehört der zweiten Art an.

Fugen mit mehr als zwei Themen werden auf dieselbe Art, wie die Doppelfugen gewebt. Sind sehr viele Themen da, so werden die

Expositionen selten getrennt, sondern alle Themen zugleich eingeführt. Da an dem Culminationspunkt der Fuge alle Themen zugleich auftreten sollen, so dürfen nicht mehr Themen als Stimmen da sein, — und man kann sogar als Norm annehmen, dass die Anzahl der Stimmen die der Themen um eine übertreffen soll.

Bilden mehr als vier Stimmen die Fuge, ist dieselbe sechs- und siebenstimmig u. s. w., so ist es nicht nöthig, dass jedes Thema sechs und sieben Male in der Exposition gehört werde; es genügt in allen Fällen, dass es zweimal als Thema und zweimal als Antwort dagewesen sei; es versteht sich von selbst, dass dies sich niemals auf einfache Fugen bezieht.

Statt weiterer Erklärung geben wir Tab. X eine vierstimmige Fuge von Pacchioni mit mehreren Themen.

Capitel VI.

Verschiedene Arten, mehr als vierstimmig zu schreiben.

Vielstimmiger Satz.

§ 1.

Fünfstimmiger Satz.

Es versteht sich von selbst, dass man in derselben Weise, wie man vierstimmige Sätze schreibt, auch fünfstimmig schreiben kann.

Die Alten aber gaben oft ihrem fünfstimmigen Satz durch eine besondere Behandlungsweise ein eigenthümliches, originelles Gepräge. Sie betrachteten die üblichen vier Stimmen, Basis, Tenor u. s. w. gewissermassen als eine geschlossene Corporation, der die fünfte Stimme, „*Quinta vox*“ selbstständig gegenüber trat. Diese *Quinta vox* war abwechselnd bald Sopran, bald Tenor, — konnte kurz gesagt in jeder Stimme liegen, und wurde deshalb auch die Umherschweifende „*Vagans*“ genannt. Wir geben als Beispiel (Tab. XI) ein ausgezeichnet schönes Madrigal von Perti. Hier ist die Oberstimme die Selbstständige, wie sich dies durch ihren ersten Eintritt bekundet. Später ist sie es wieder, welche das herrliche Thema: „*Accresce un mar di pianto*“ proponirt, das alsdann von den andern Stimmen ergriffen und verarbeitet wird.

Der fünfstimmige Satz lässt auch für Orgelcomposition eine besonders glückliche Anwendung zu, indem das Pedal vier Manualstimmen gegenüber gestellt und eigenartig behandelt wird.

§ 2.
Sechsstimmiger Satz.

In diesem, wie auch im siebenstimmigen Satz lässt sich schon viel durch Klangwirkungen erreichen. Man gruppire die Stimmen in verschiedenen Weisen, indem man Sätze bloss durch die oberen Stimmen ausgeführt, solchen, welche die unteren Stimmen zu singen haben, gegenüber stellt, dann wieder den vollen Chor eintreten lässt, oder einmal die Mittelstimmen combinirt. Orlandus Lassus hat darin Bedeutendes geleistet und ist als Muster und Lehrmeister in allen Beziehungen nicht genug zu rühmen.

Der Lernende hüte sich, zu vollstimmig zu schreiben; er lasse drei- und vierstimmige Sätze mit vollstimmigen abwechseln, gönne jeder Stimme Rast und Pausen. Damit ein vielstimmiger Satz auch immer vielstimmig klinge, ist darauf zu sehen, dass Stimmen von gleicher Klangfarbe, also z. B. 2 Tenore, auf guten Takttheilen nicht dieselbe Note haben; dies gilt vorzüglich von der Schlusscadenz.

Ein vortreffliches Muster ist das sechsstimmige *Crucifixus* von Lotti, welches so allgemein verbreitet und leicht zu haben ist, dass wir es nicht nochmals abdrucken lassen.

§ 3.
Achtstimmiger Satz.

1. Es kann demselben eine Bassstimme zu Grunde liegen, während die andern Stimmen willkürlich zusammengestellt sind, z. B.

3 Sopran		3 Sopran	
2 Alt		3 Alt	
2 Tenor	oder:	1 Tenor	
1 Bass		1 Bass,	u. s. w.

Liegt der achtstimmigen Composition nur eine Bassstimme zu Grunde, so ist sie *„a otto voci reali“* geschrieben.

2. Man kann die Stimmen derart sondern, dass sie zwei Chöre bilden, deren jeder seinen eignen Bass hat. Die Chöre können in der Stimmenwahl entweder gleichartig oder verschieden sein. Wenn zu den selbstständigen Bässen die übrigen Stimmen jedes Chors unter sich Nachahmungen machen, so dass jeder Chor auch thematisch selbstständig wird, so heisst diese Schreibart *„a otto voci in due cori reali.“*

3. Diese Schreibart kann auch in folgender Weise modifizirt werden. Man fängt mit einem Chor an, in welchem nur consonirende Accorde und wohl präparirte Bindungen vorkommen (strenge Schreibart) und unter den Stimmen keine Nachahmung stattfindet; mit dem Schlusse des ersten

Satzes dieses Chors, oder besser einige Noten früher, tritt der zweite Chor ein, dessen Bass den Bass des ersten Chors in der Quinte oder Quarte nachahmt; — (auch die Nachahmung in andern Intervallen ist zulässig, aber weniger brauchbar; —) diese Art zu schreiben heisst:

„a otto pieno e a cori battenti."

Hiervon findet man wieder verschiedenartige Beispiele:

a) in denen nur die Bassstimme,
b) „ „ Bass und Sopran,
c) „ „ alle Stimmen nachgeahmt werden.

Diese letztere Art findet man nur bei den besten Meistern, die dann auch künstliche Arten der Nachahmung anwenden. So findet sich z. B. ein Satz von Cherubini in dessen *„Cours du contrepoint"*, in welchem alle vier Stimmen nicht nur in der Gegenbewegung nachgeahmt, sondern auch zugleich im vierfachen Contrapunkt umgekehrt werden. (Vgl. Cap. IV. § 5a.)

Man kann auch die freiere Schreibart mit dissonirenden Accorden anwenden. Diese sind aber, ihrer bedingten Fortschreitung wegen, im vielstimmigen Satz schwer zu gebrauchen. Man darf überhaupt als Grundsatz aufstellen, dass die harmonischen Combinationen immer einfacher werden müssen, je complizirter das Stimmgewebe einer Composition ist. Wer den achtstimmigen Satz recht gründlich studiren will, der nehme Cherubini's „achtstimmiges *Credo*", in welchem alle Gattungen dieser Schreibart vertreten sind. Wir geben hier nur ein Beispiel von Palestrina *„a cori battenti"*. (Tab. XII.)

§ 4.

Ueber mehr als achtstimmige Schreibart lässt sich noch viel, und doch eigentlich wieder nicht viel sagen; man muss gute Muster studiren. Man wird allerdings heut zu Tage die Freude einer Aufführung eines vielstimmigen Satzes schwerlich erleben, da grosse Kirchen-Chöre selten sind. Und doch lassen sich durch vielchörige Compositionen ganz eigene Effecte erreichen. Es gibt sogar 48stimmige (12chörige) Compositionen; so eine Messe von Ballabene: Man denke sich die 12 Chöre in der Gallerie einer Kuppel aufgestellt, so dass überraschend bald von da, bald von dort der Gesang erschallt, und man kann sich vorstellen, dass die Wirkung eine bedeutende sein muss.

Als bedeutendes Werk eines neueren Componisten in dieser Gattung nennen wir die 16stimmige Messe von Eduard Grell.

Notenbeispiele.

Register zu den Notenbeispielen.

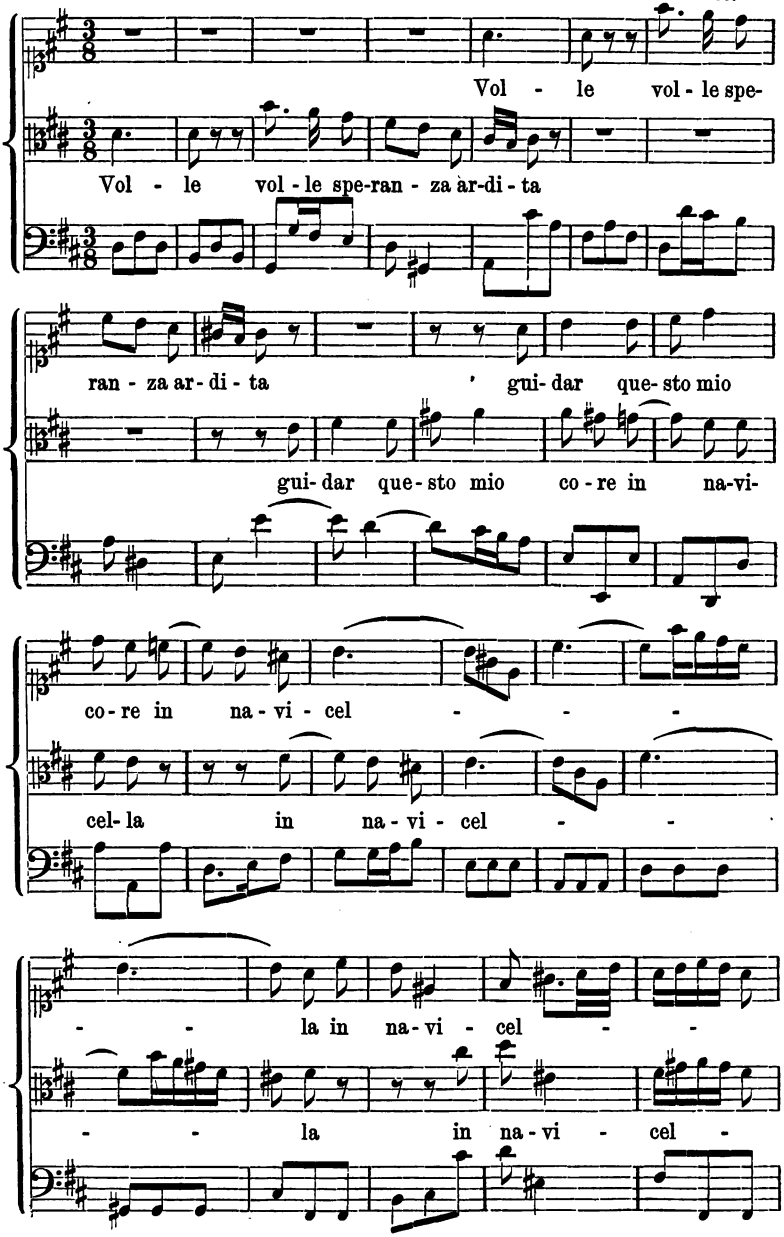
			Seite
Tab.	I.	Duetto di Clari. (Zu Seite 53 des Textes)	134
Tab.	II.	Terzetto di Palestrina. (Zu Seite 54 des Textes) . .	147
Tab.	III.	Terzetto da camera di Marcello. (Zu Seite 55 des Textes)	149
Tab.	IV.	Pieno a quattro di Perti. (Zu Seite 56 des Textes) . .	155
Tab.	V.	Duetto di O. di Lasso. (Zu Seite 77 des Textes) . .	156
Tab.	VI.	Canone di Bernabei. (Zu Seite 102 des Textes) . . .	158
Tab.	VII.	Fughetta a 2 voci di Scholz. (Zu Seite 126 des Textes)	160
Tab.	VIII.	Fuga doppia a 2 voci di Leo. (Zu Seite 129 des Textes)	162
Tab.	IX.	Fuga con 2 Soggetti di Battiferri. (Zu Seite 129 des Textes)	164
Tab.	X.	Fuga di Pacchioni. (Zu Seite 130 des Textes) . . .	169
Tab.	XI.	Madrigale a 5 voci di Perti. (Zu Seite 130 des Textes)	175
Tab.	XII.	„Sub tuum praesidium“ a 8 voci di Palestrina. (Zu Seite 132 des Textes)	183

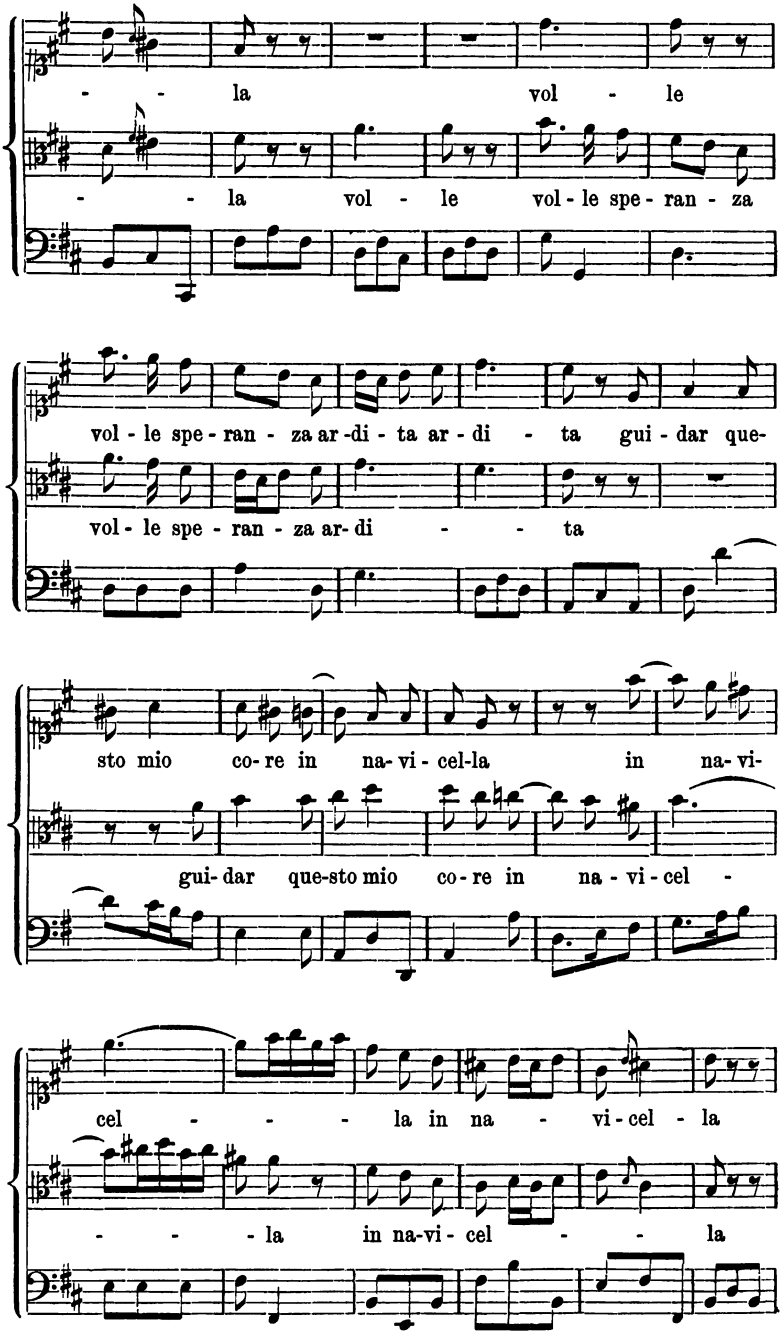
Duetto

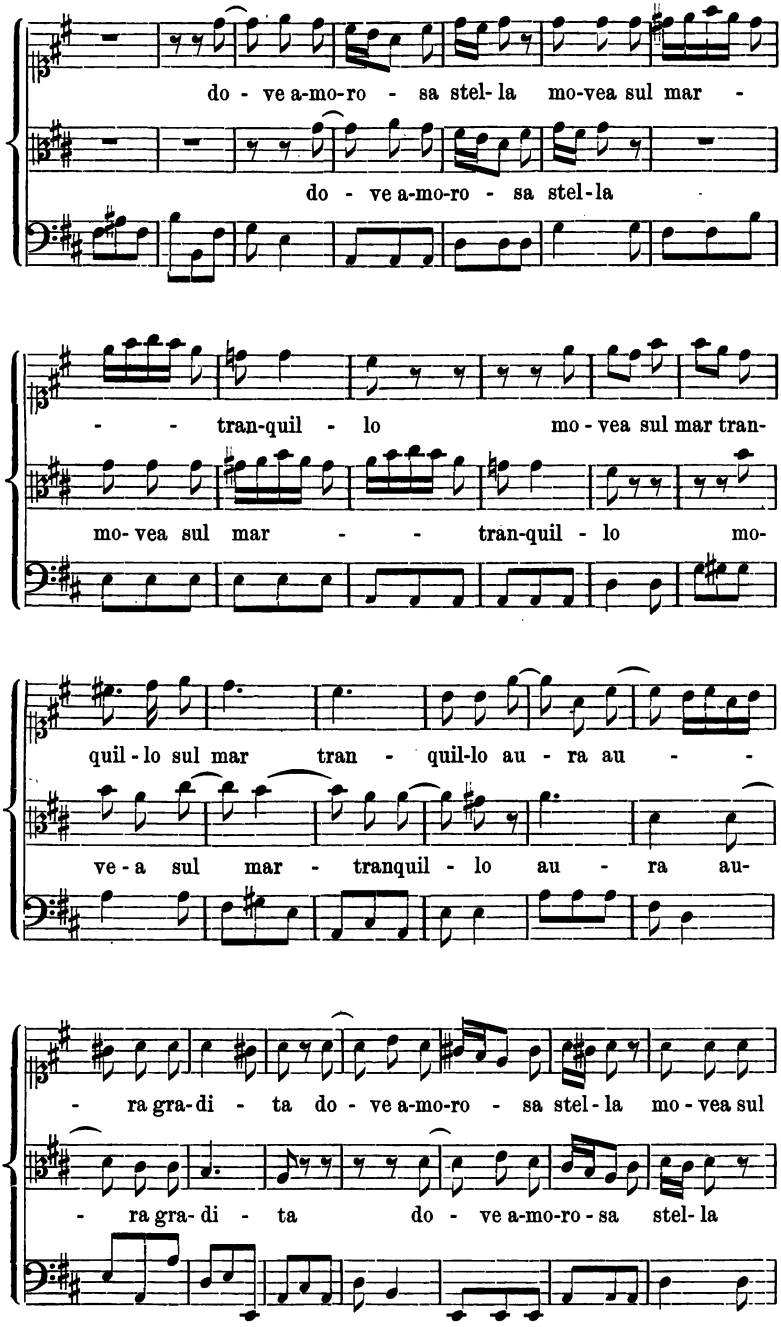
di

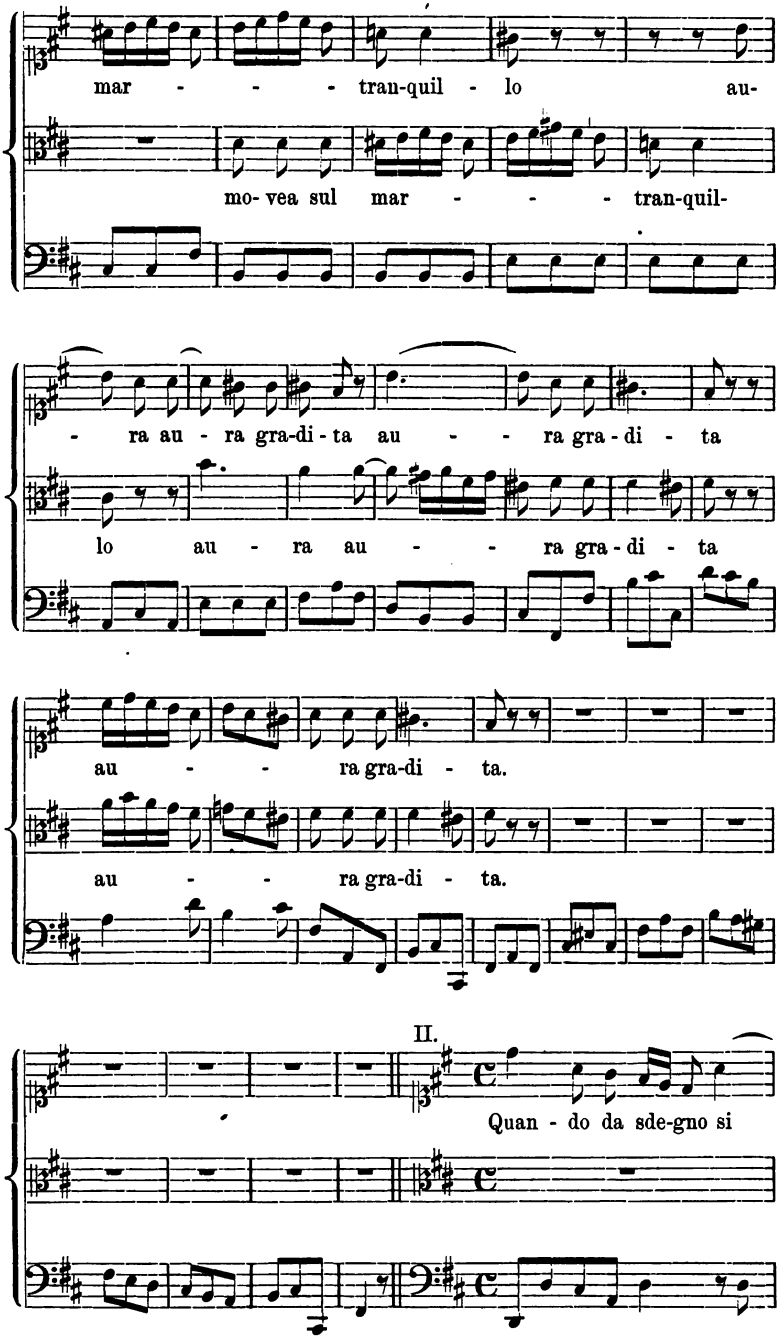
Tab. I. *Gio. Carlo Maria Clari.*

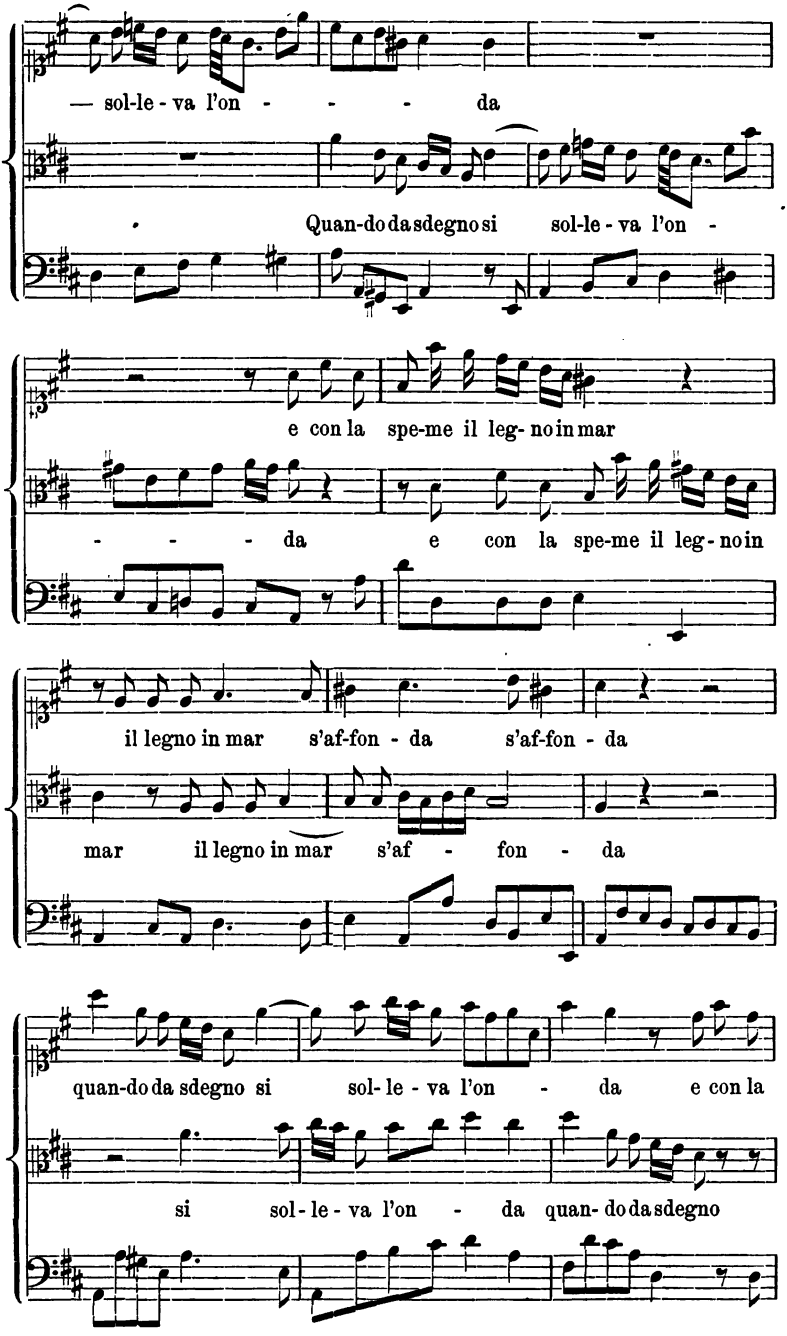
Zu Seite 53.

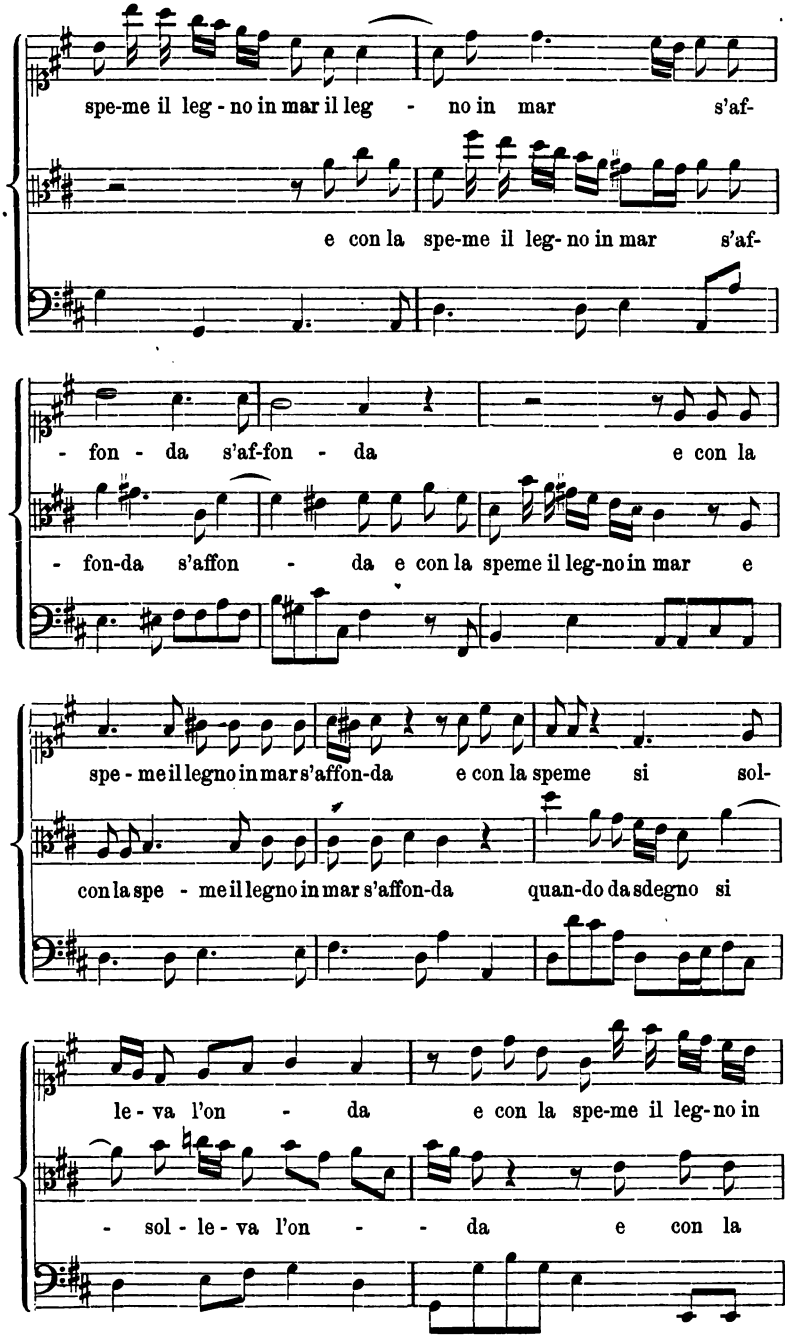


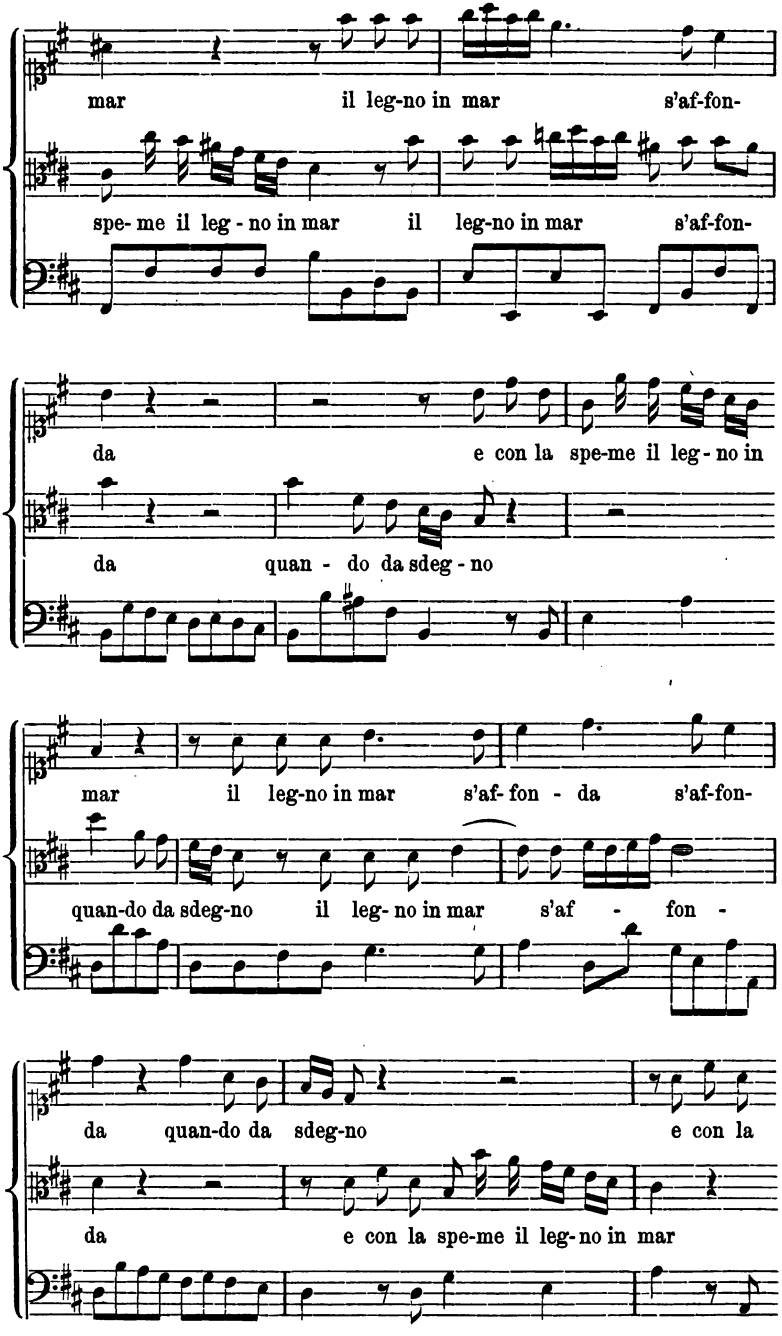

- - la vol - le
- - la vol - le vol - le spe - ran - za
vol - le spe - ran - za ar - di - ta ar - di - ta gui - dar que-
vol - le spe - ran - za ar - di - - ta
sto mio co - re in na - vi - cel - la in na - vi -
gui - dar que - sto mio co - re in na - vi - cel -
cel - - - la in na - vi - cel - la
- - - la in na - vi - cel - - la

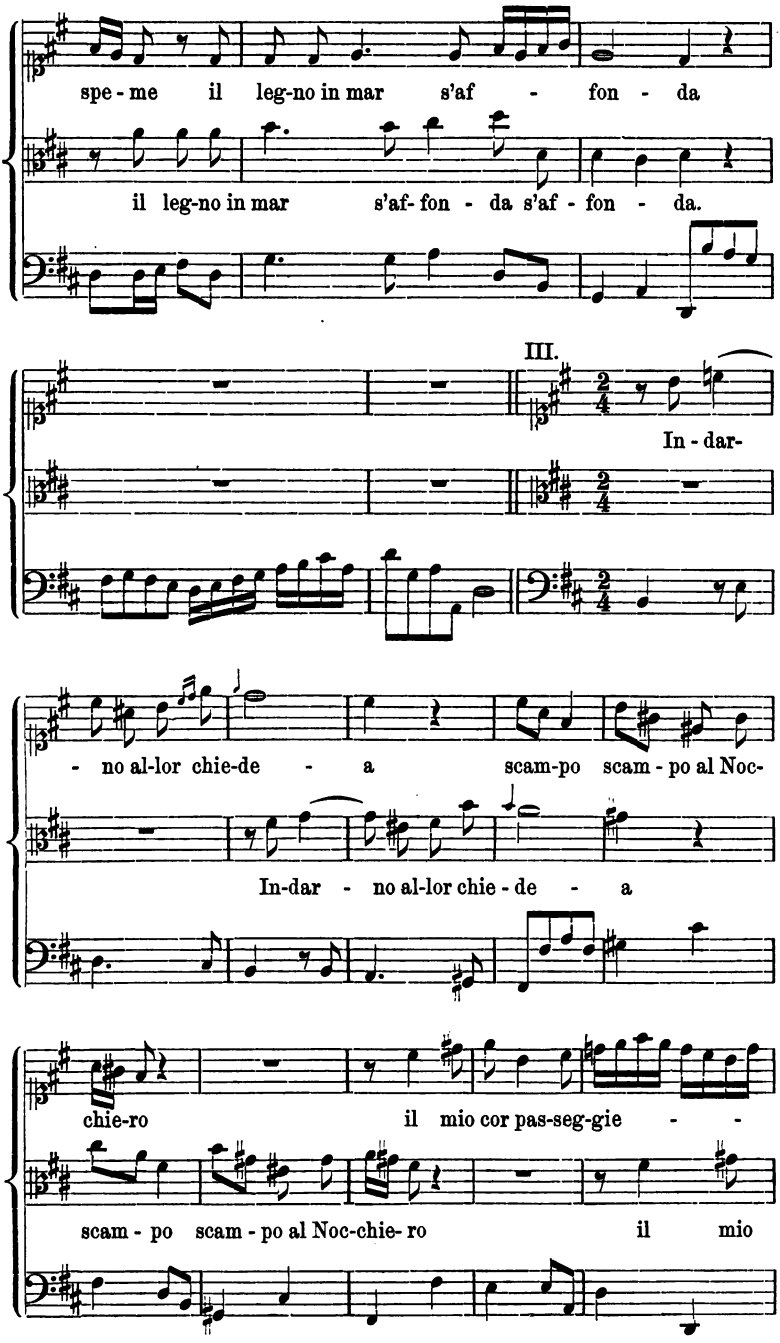

do - ve a-mo-ro - sa stel- la mo-vea sul mar -
do - ve a-mo-ro - sa stel-la
- - tran-quil - lo mo - vea sul mar tran-
mo- vea sul mar - - tran-quil - lo mo-
quil - lo sul mar tran - quil-lo au - ra au - -
ve - a sul mar - tranquil - lo au - ra au-
- ra gra- di - ta do - ve a-mo-ro - sa stel - la mo - vea sul
- ra gra- di - ta do - ve a-mo-ro - sa stel- la

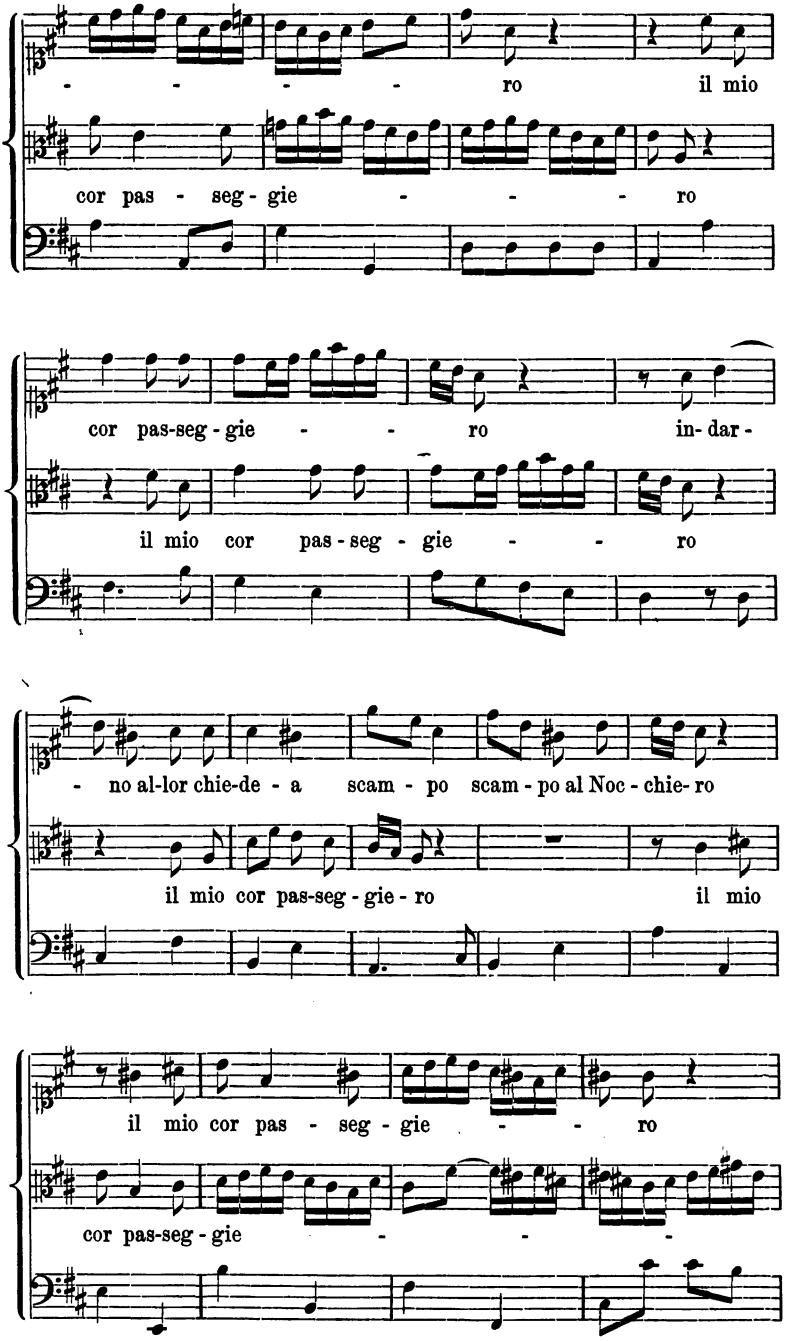

mar - - - tran-quil - lo au-
mo- vea sul mar - - - tran-quil-
- ra au - ra gra-di - ta au - - ra gra - di - ta
lo au - ra au - - ra gra - di - ta
au - - ra gra-di - ta.
au - - ra gra-di - ta.
II.
Quan - do da sde-gno si

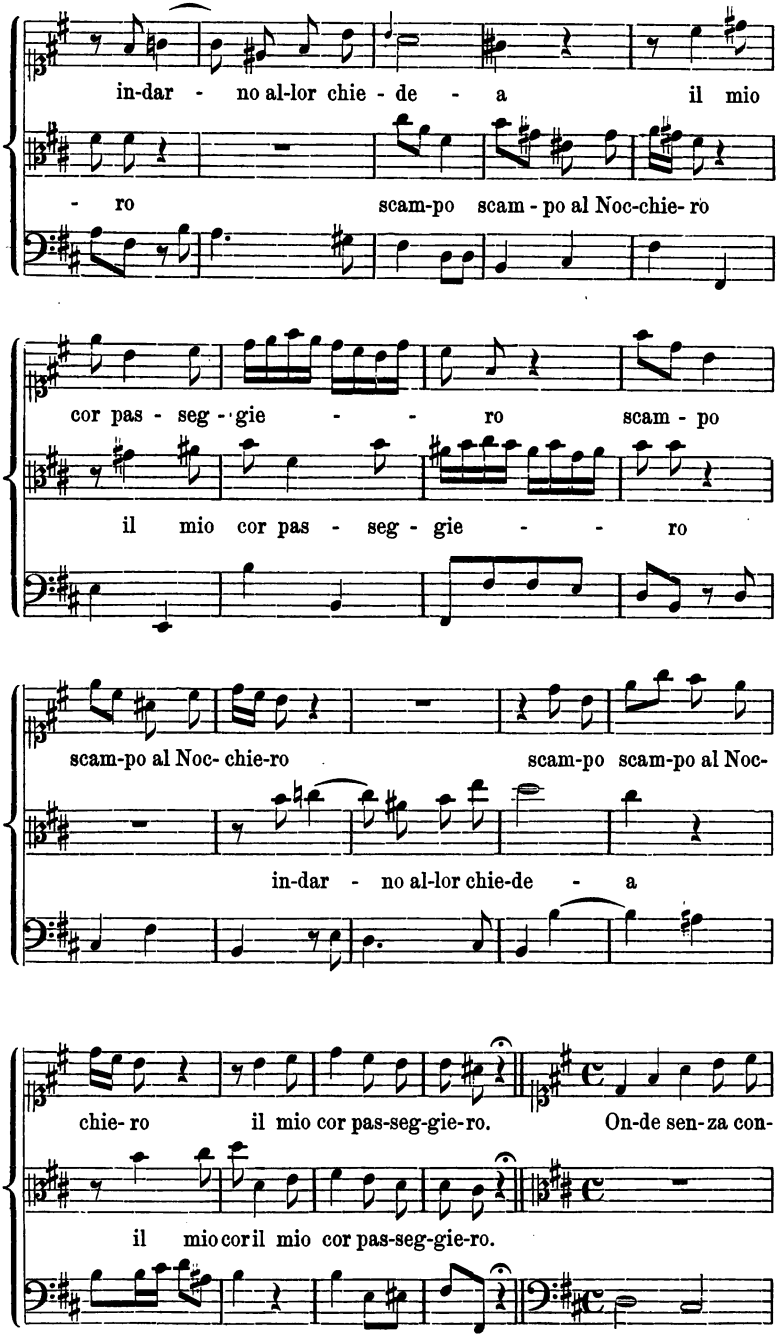

— sol-le - va l'on - - - da
Quan-do da sdegno si sol-le - va l'on -
e con la spe-me il leg- no in mar
- - - da e con la spe-me il leg- no in
il legno in mar s'af-fon - da s'af-fon - da
mar il legno in mar s'af - fon - da
quan-do da sdegno si sol- le - va l'on - da e con la
si sol- le - va l'on - da quan- do da sdegno

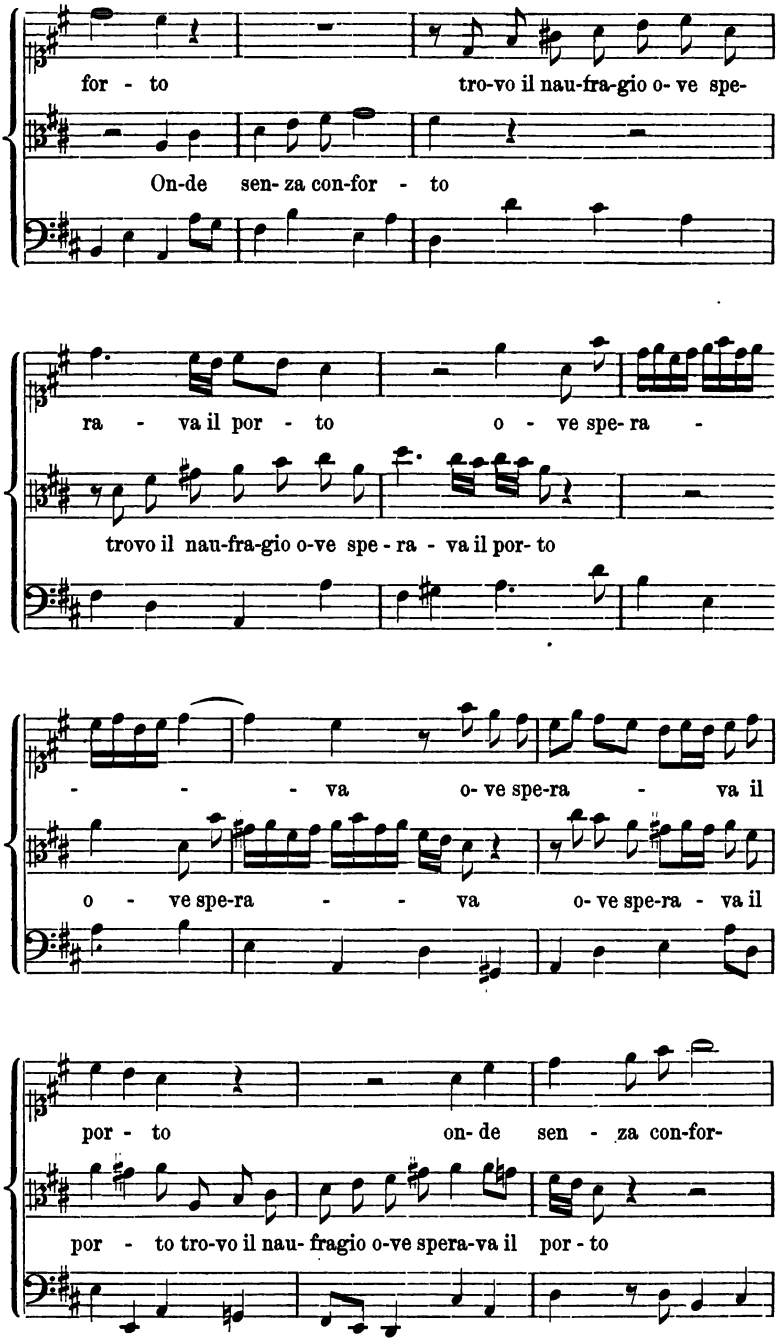

spe-me il leg - no in mar il leg - no in mar s'af-
e con la spe-me il leg- no in mar s'af-
- fon - da s'af-fon - da e con la
- fon-da s'affon - da e con la speme il leg-no in mar e
spe - me il legno in mar s'affon-da e con la speme si sol-
con la spe - me il legno in mar s'affon-da quan-do da sdegno si
le - va l'on - da e con la spe-me il leg-no in
- sol - le - va l'on - - da e con la

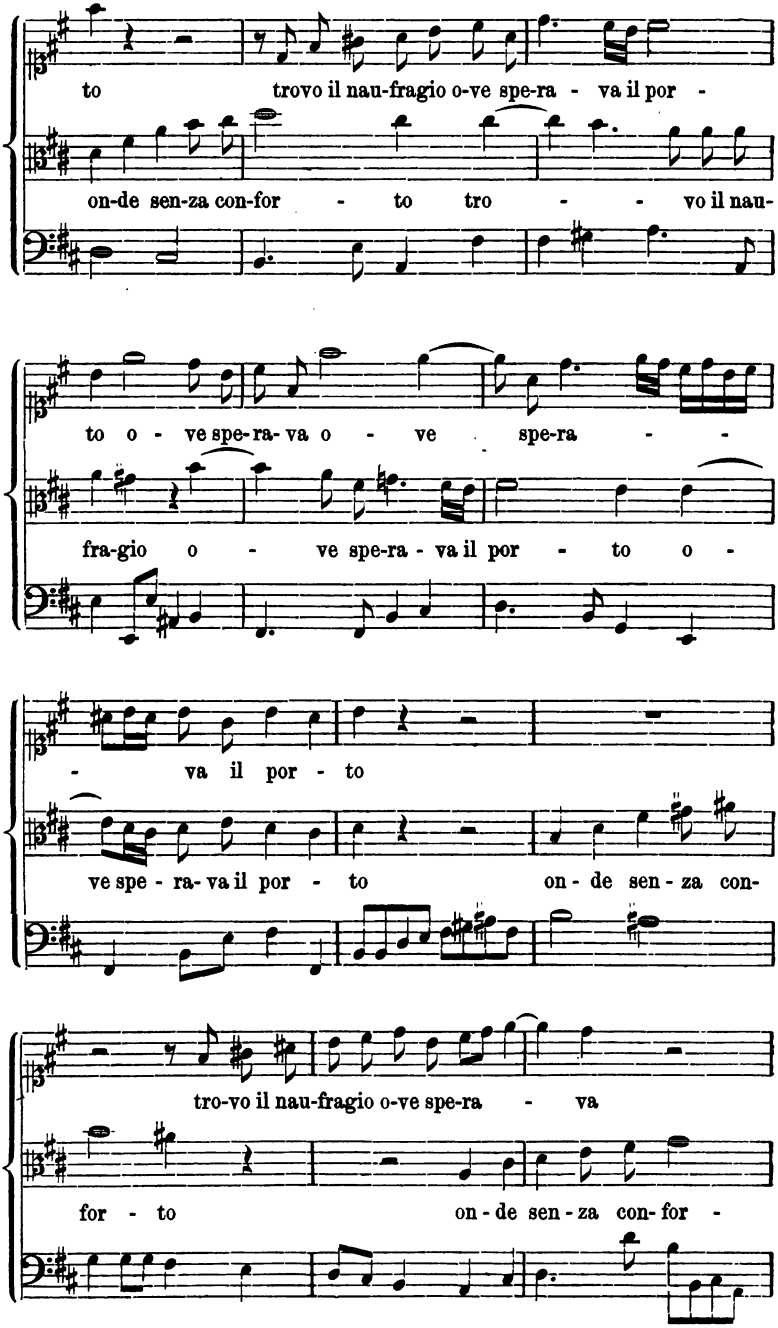

mar il leg-no in mar s'af-fon-
spe- me il leg - no in mar il leg-no in mar s'af-fon-
da e con la spe-me il leg - no in
da quan - do da sdeg - no
mar il leg-no in mar s'af- fon - da s'af-fon-
quan-do da sdeg-no il leg- no in mar s'af - fon -
da quan-do da sdeg-no e con la
da e con la spe-me il leg-no in mar

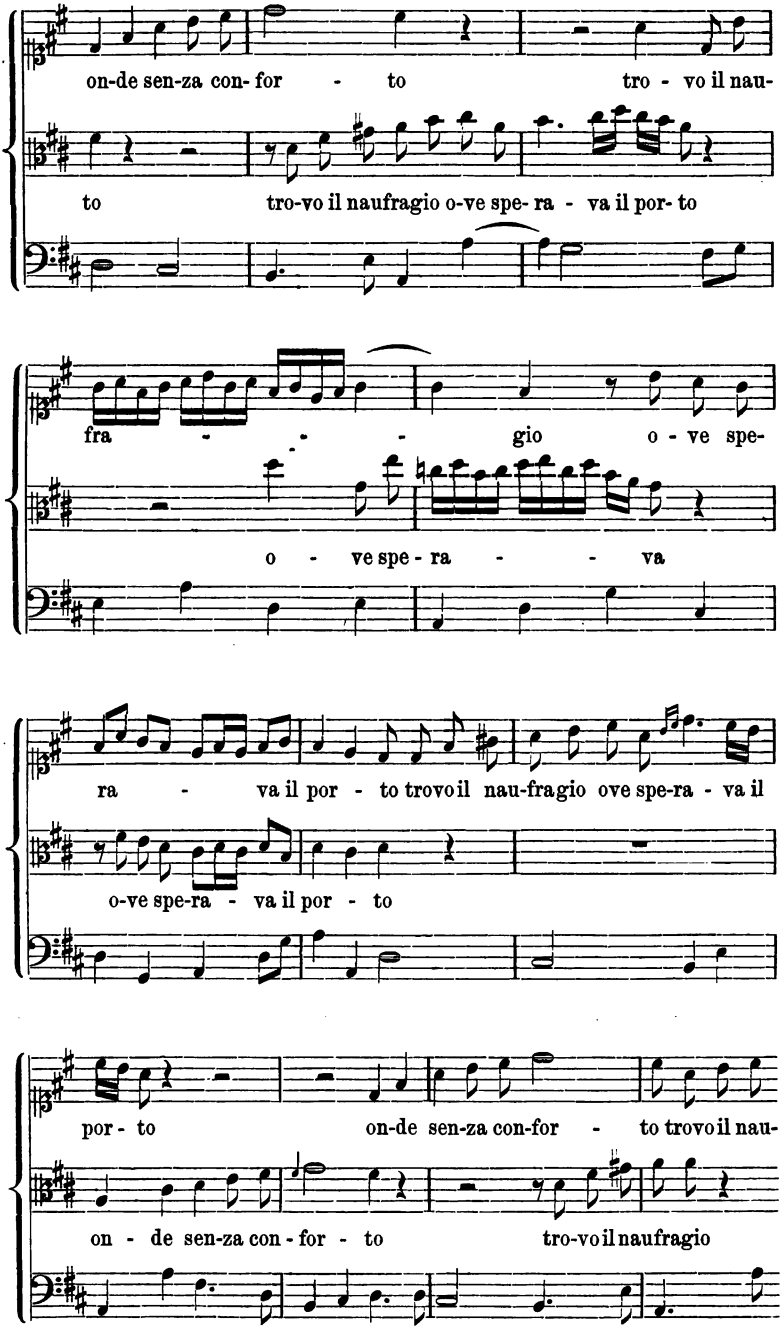

spe - me il leg-no in mar s'af - fon - da
il leg-no in mar s'af- fon - da s'af - fon - da.
III.
In - dar-
- no al-lor chie-de - a scam-po scam - po al Noc-
In-dar - no al-lor chie - de - a
chie-ro il mio cor pas-seg-gie - -
scam - po scam - po al Noc-chie- ro il mio

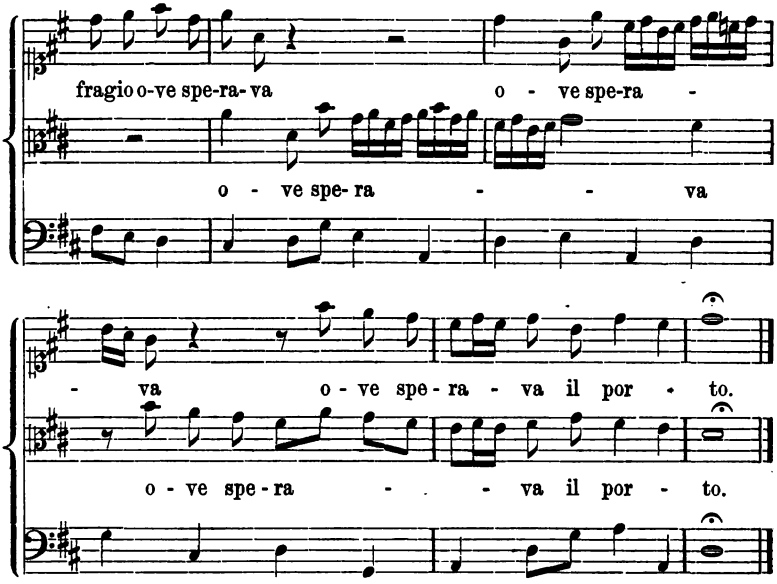

- - - - ro il mio
cor pas - seg - gie - - - ro
cor pas-seg - gie - - ro in- dar -
il mio cor pas - seg - gie - - ro
- no al-lor chie-de - a scam - po scam - po al Noc - chie- ro
il mio cor pas-seg - gie - ro il mio
il mio cor pas - seg - gie - - ro
cor pas-seg - gie - - -


in-dar - no al-lor chie - de - a il mio
- ro scam-po scam - po al Noc-chie- ro
cor pas - seg - gie - - ro scam - po
il mio cor pas - seg - gie - - ro
scam-po al Noc- chie-ro scam-po scam-po al Noc-
in-dar - no al-lor chie-de - a
chie- ro il mio cor pas-seg-gie-ro. On-de sen- za con-
il mio cor il mio cor pas-seg-gie-ro.


for - to tro-vo il nau-fra-gio o- ve spe-
On-de sen- za con-for - to
ra - va il por - to o - ve spe- ra -
trovo il nau-fra-gio o-ve spe - ra - va il por- to
- - - va o- ve spe-ra - va il
o - ve spe-ra - - va o- ve spe-ra - va il
por - to on- de sen - za con-for-
por - to tro-vo il nau- fragio o-ve spera-va il por - to


to trovo il nau-fragio o-ve spe-ra - va il por -
on-de sen-za con-for - to tro - - vo il nau-
to o - ve spe-ra- va o - ve spe-ra - -
fra-gio o - ve spe-ra - va il por - to o -
- va il por - to
ve spe - ra- va il por - to on - de sen - za con-
tro-vo il nau-fragio o-ve spe-ra - va
for - to on - de sen - za con- for -

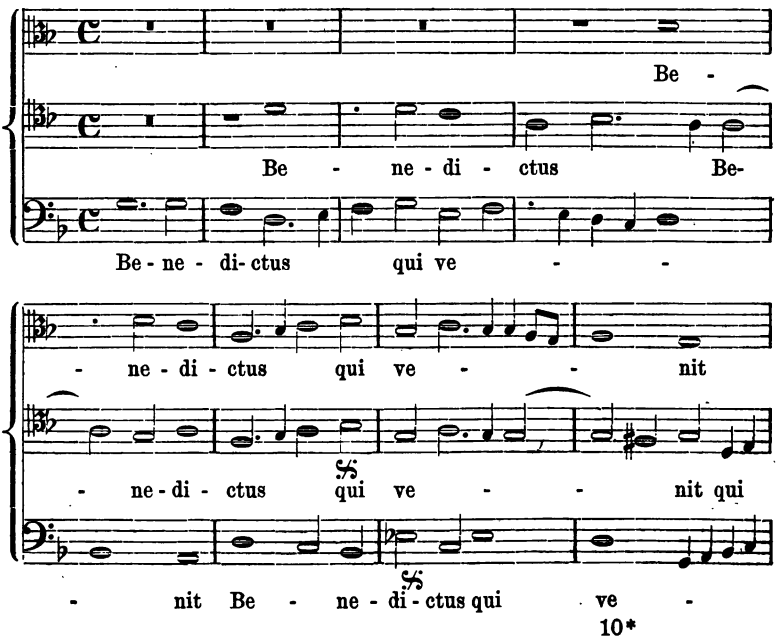

on-de sen-za con- for - to tro - vo il nau-
to tro-vo il naufragio o-ve spe- ra - va il por- to
fra - - - gio o - ve spe-
o - ve spe - ra - - va
ra - va il por - to trovoil nau-fragio ove spe-ra - va il
o-ve spe-ra - va il por - to
por - to on-de sen-za con-for - to trovoil nau-
on - de sen-za con - for - to tro-voil naufragio

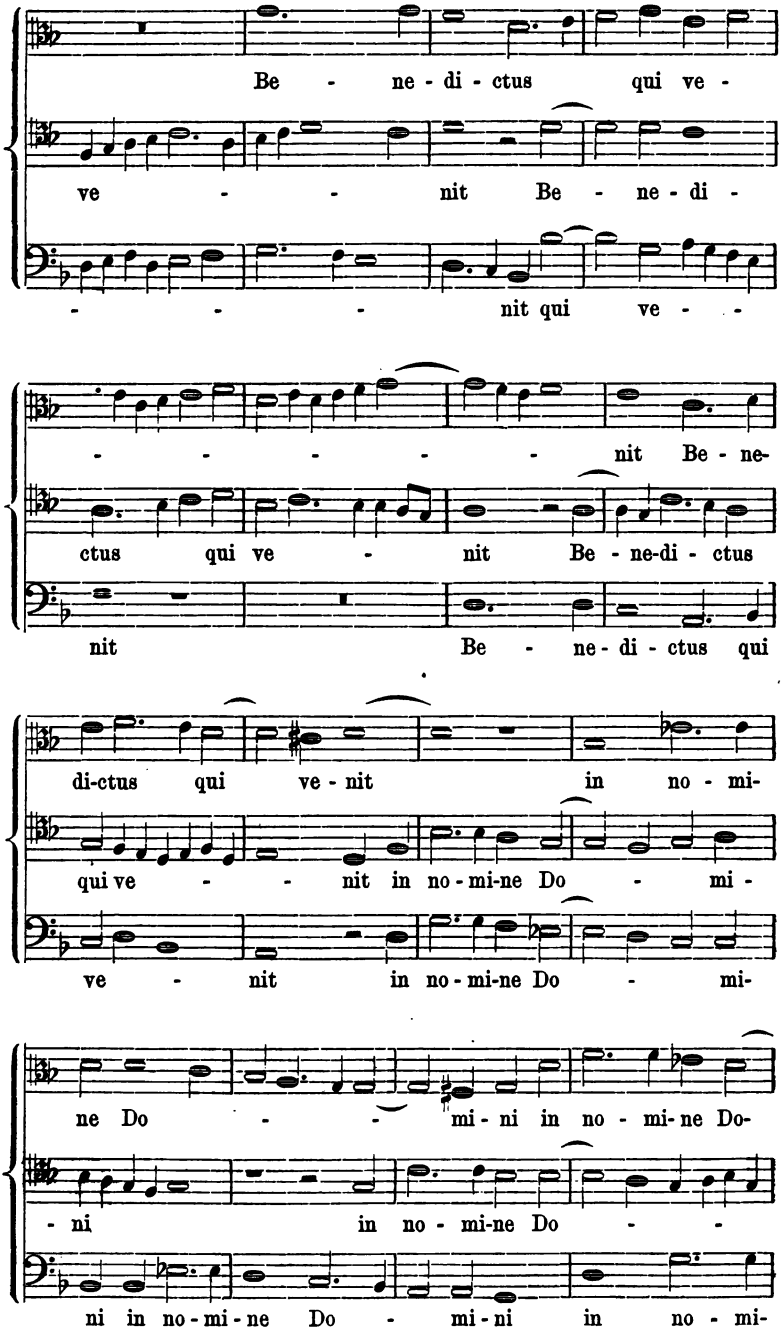


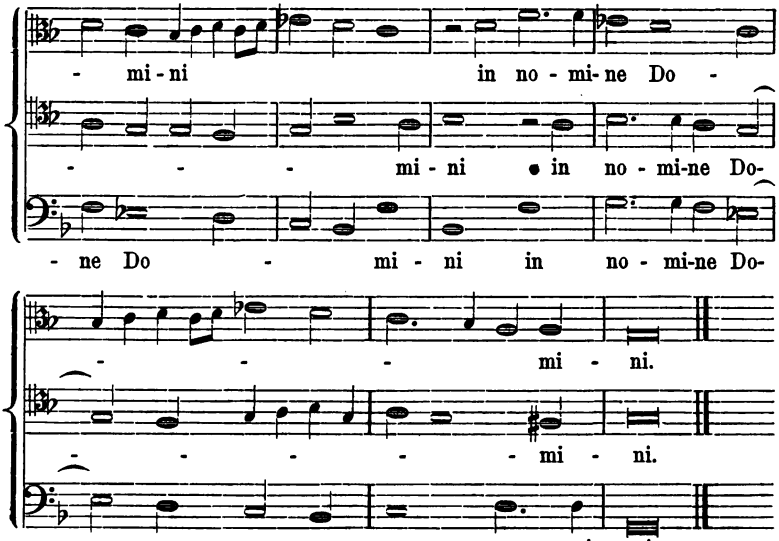
Terzetto

di

Tab. II. *Gio. Pier Luigi Palestrina.* Zu Seite 54.




Be - ne - di - ctus qui ve -
ve - - nit Be - ne - di -
- - - nit qui ve - -
- - - - - nit Be - ne-
ctus qui ve - nit Be - ne-di - ctus
nit Be - ne - di - ctus qui
di-ctus qui ve - nit in no - mi-
qui ve - - nit in no - mi-ne Do - mi -
ve - nit in no - mi-ne Do - mi-
ne Do - - mi - ni in no - mi-ne Do-
- ni in no - mi-ne Do - -
ni in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi-

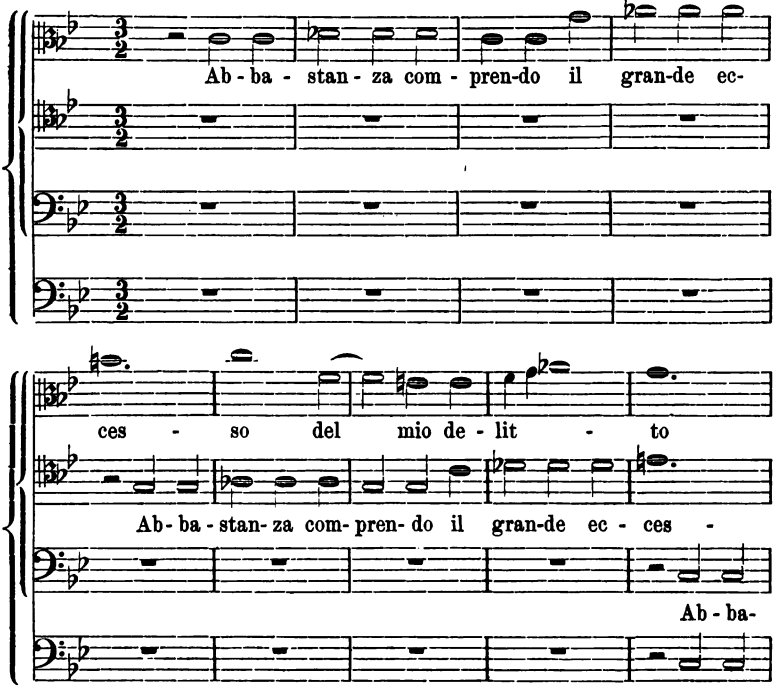


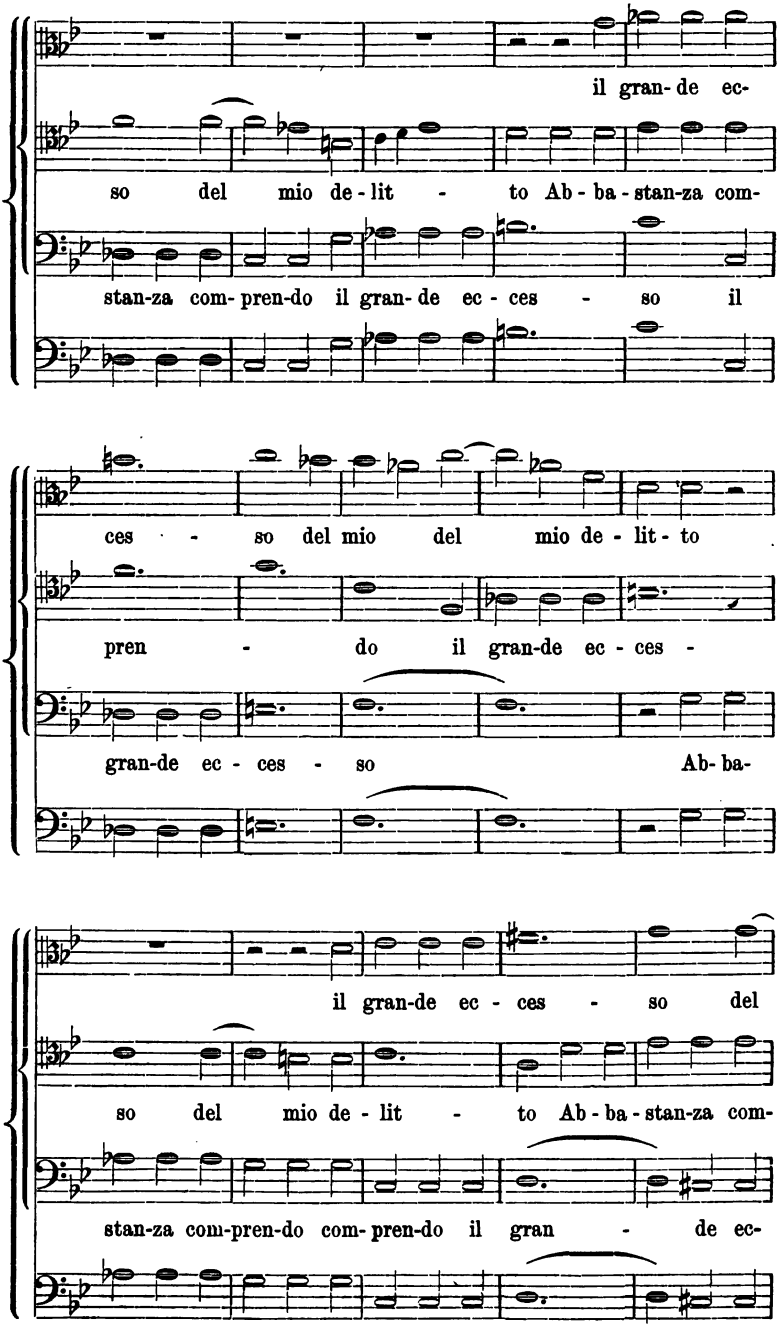
Terzetto da camera

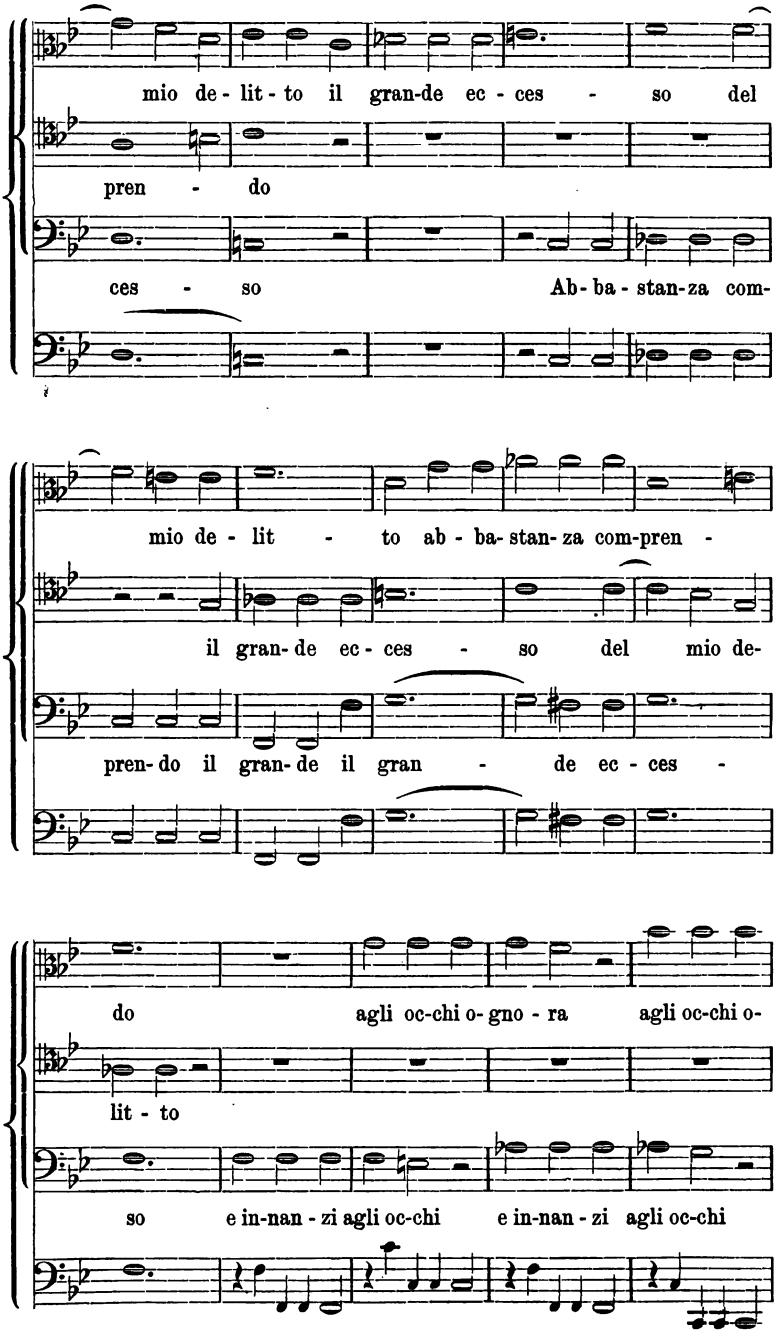
di

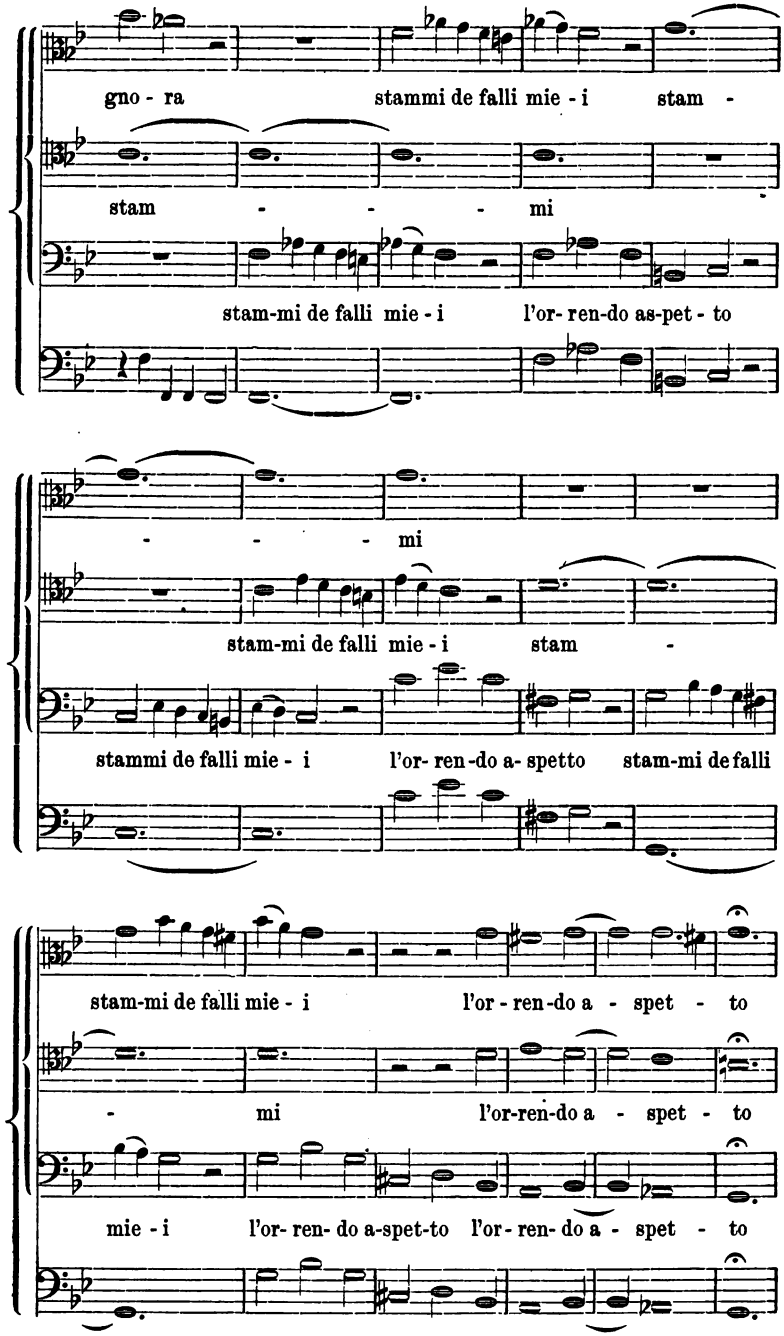
Tab. III. *Benedetto Marcello.*

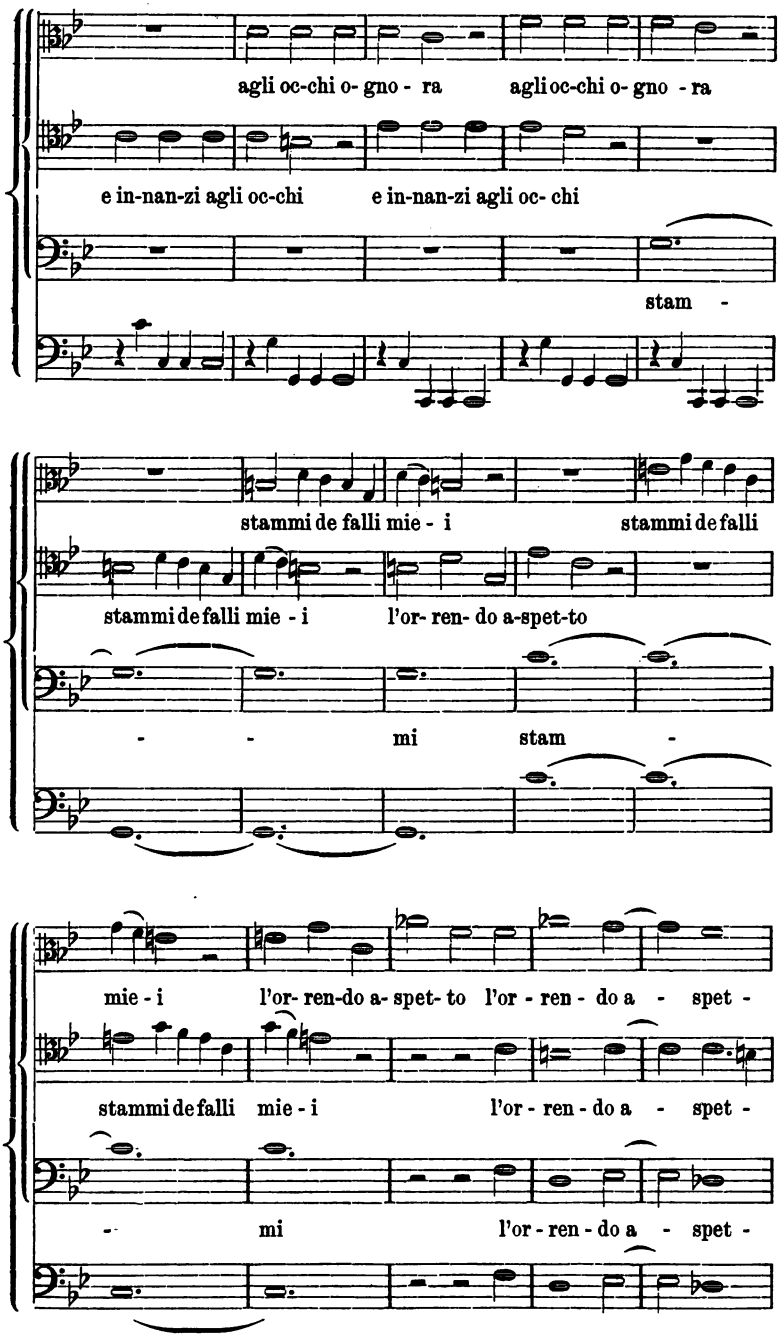
Zu Seite 55.

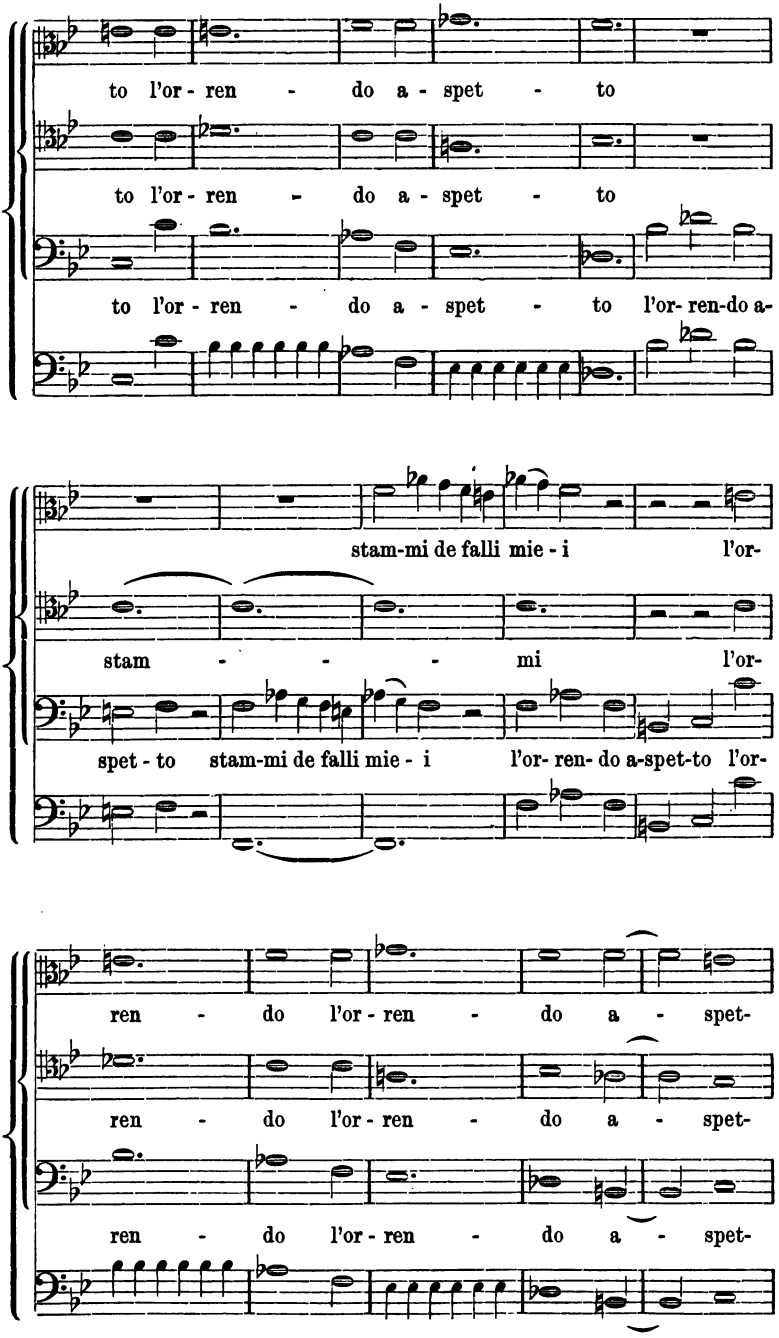


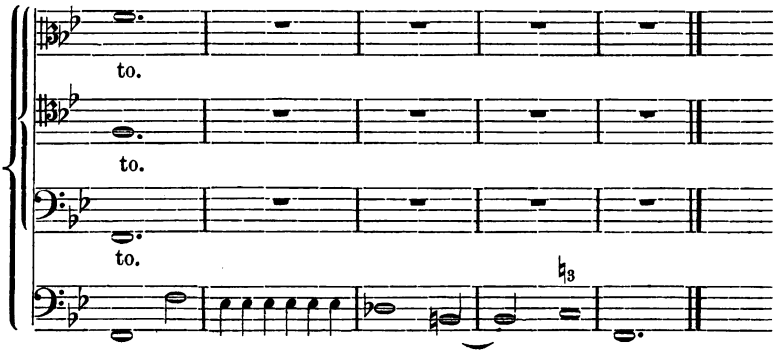

il gran- de ec-
so del mio de - lit - to Ab - ba - stan-za com-
stan-za com- pren-do il gran- de ec - ces - so il
ces - so del mio del mio de - lit - to
pren - do il gran-de ec - ces -
gran-de ec - ces - so Ab- ba-
il gran-de ec - ces - so del
so del mio de - lit - to Ab - ba - stan-za com-
stan-za com-pren-do com- pren-do il gran - de ec-


mio de - lit - to il gran-de ec - ces - so del
pren - do
ces - so Ab - ba - stan-za com-
mio de - lit - to ab - ba- stan- za com-pren -
il gran- de ec - ces - so del mio de-
pren- do il gran- de il gran - de ec - ces -
do agli oc-chi o- gno - ra agli oc-chi o-
lit - to
so e in-nan - zi agli oc-chi e in-nan - zi agli oc-chi


gno - ra stammi de falli mie - i stam -
stam - - - mi
stam-mi de falli mie - i l'or- ren-do as-pet - to
- - - mi
stam-mi de falli mie - i stam -
stammi de falli mie - i l'or- ren-do a- spetto stam-mi de falli
stam-mi de falli mie - i l'or - ren-do a - spet - to
- mi l'or-ren-do a - spet - to
mie - i l'or- ren- do a-spet-to l'or - ren- do a - spet - to


agli oc-chi o- gno - ra agli oc-chi o- gno - ra
e in-nan-zi agli oc-chi e in-nan-zi agli oc- chi
stam -
stammi de falli mie - i stammi de falli
stammi de falli mie - i l'or- ren- do a-spet-to
- - mi stam -
mie - i l'or- ren-do a- spet- to l'or - ren - do a - spet -
stammi de falli mie - i l'or - ren - do a - spet -
- mi l'or - ren - do a - spet -


to l'or - ren - do a - spet - to
to l'or - ren - do a - spet - to
to l'or - ren - do a - spet - to l'or- ren-do a-
stam-mi de falli mie - i l'or-
stam - - - mi l'or-
spet - to stam-mi de falli mie - i l'or- ren- do a-spet-to l'or-
ren - do l'or - ren - do a - spet-
ren - do l'or - ren - do a - spet-
ren - do l'or - ren - do a - spet-

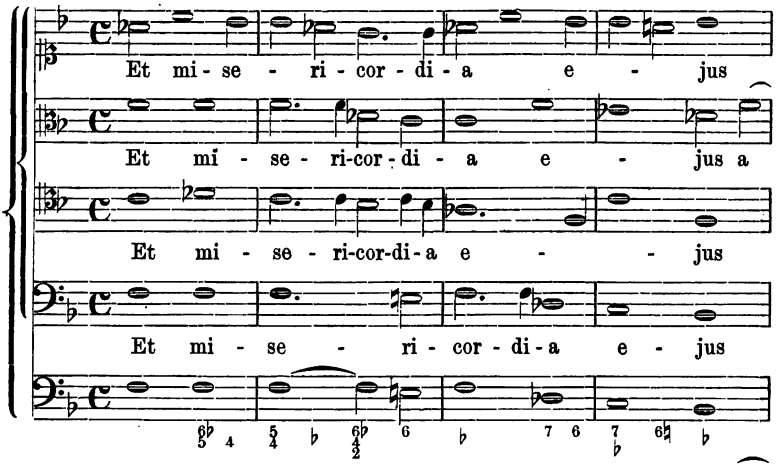


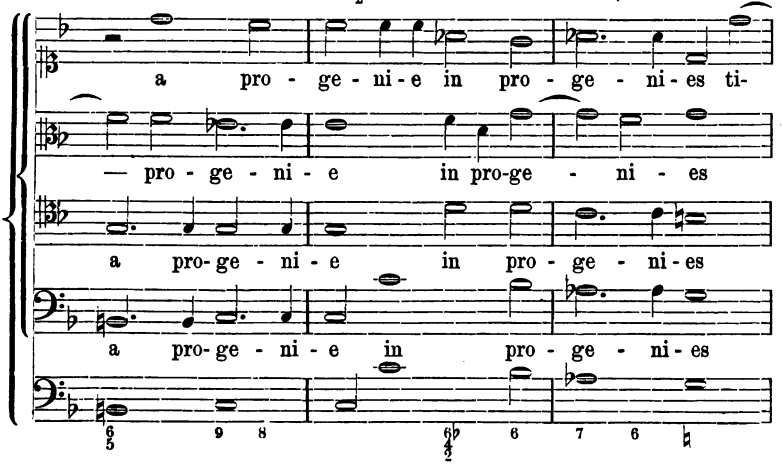
Pieno a quattro

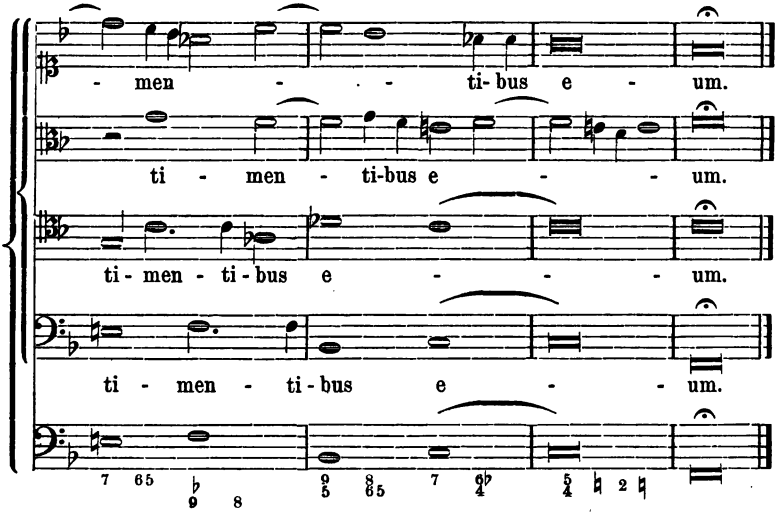
di

Tab. IV. *G. A. Perti.*

Zu Seite 56.



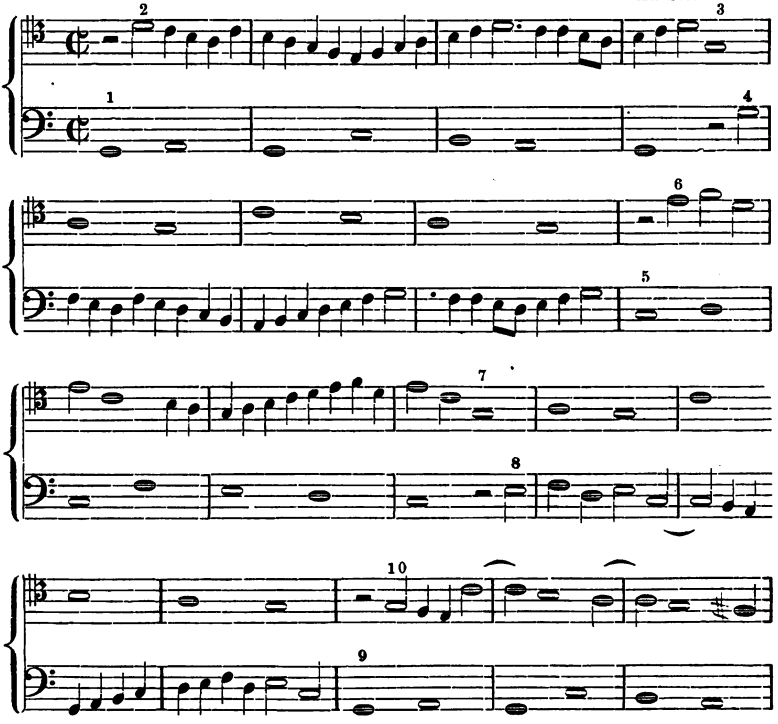


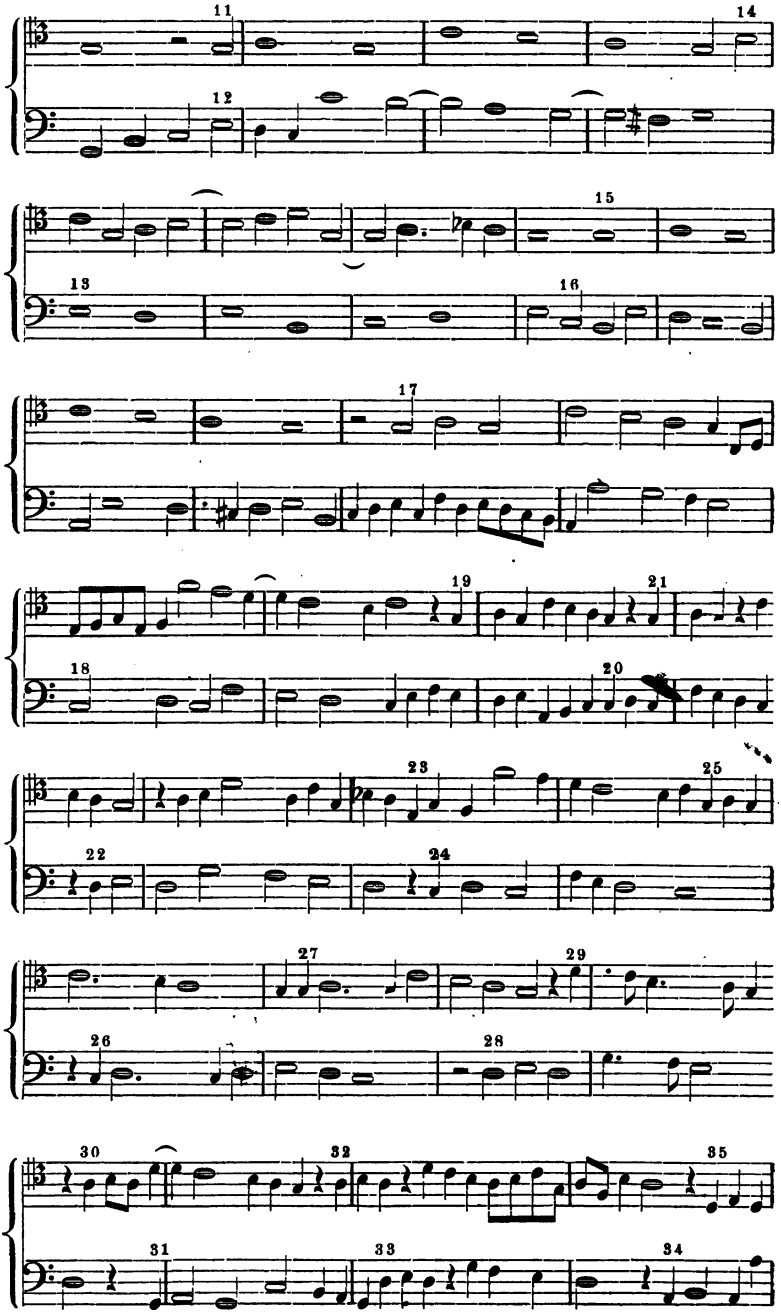


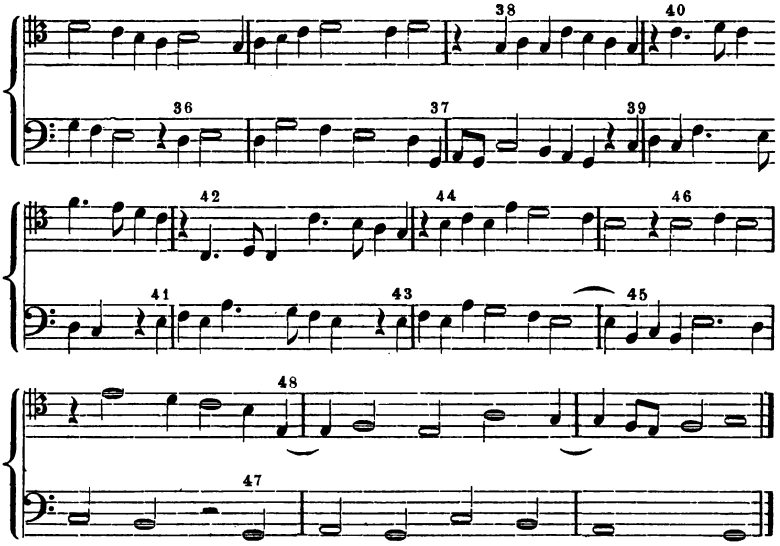
Duetto

di

Tab. V. *Orlando di Lasso.* Zu Seite 77.




11
12
14
15
13
16
17
18
19
21
20
23
25
22
24
27
29
26
28
30
32
35
31
33
34

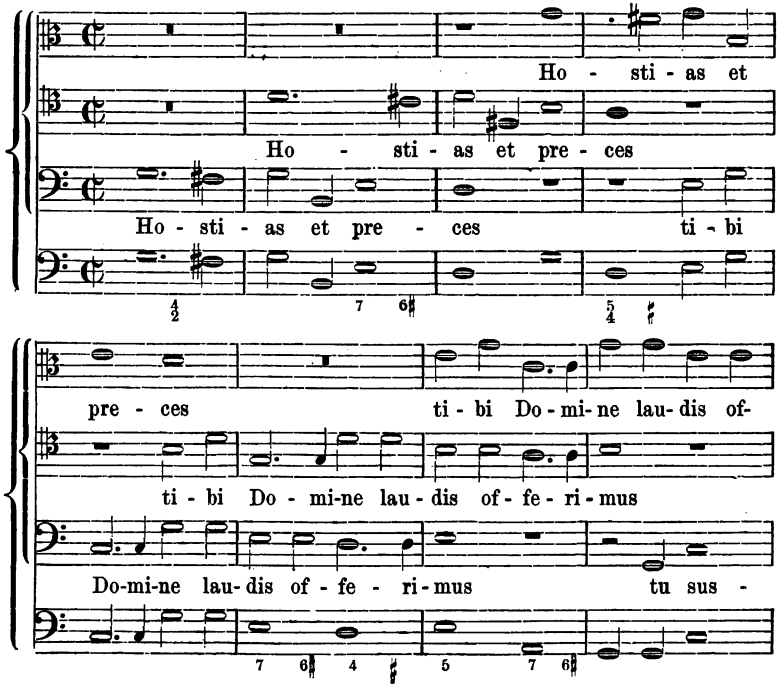


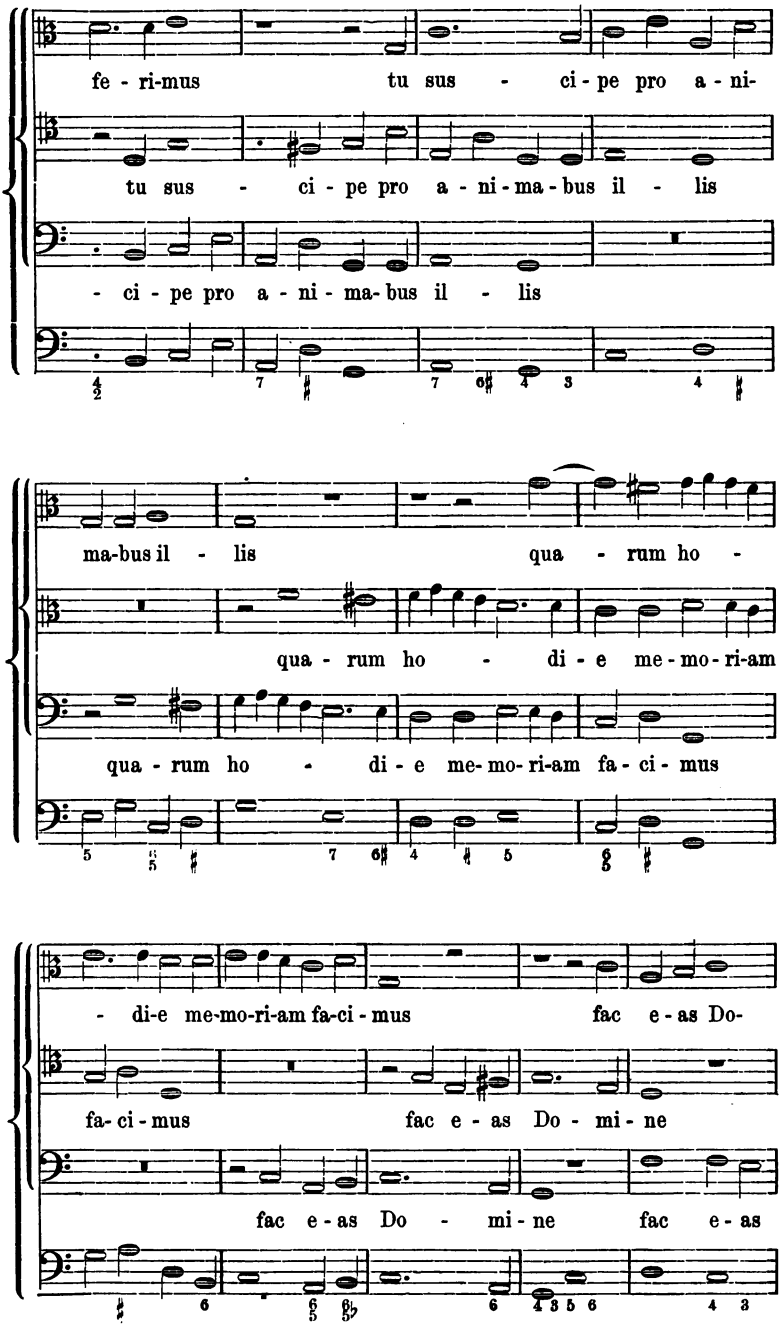
Canone

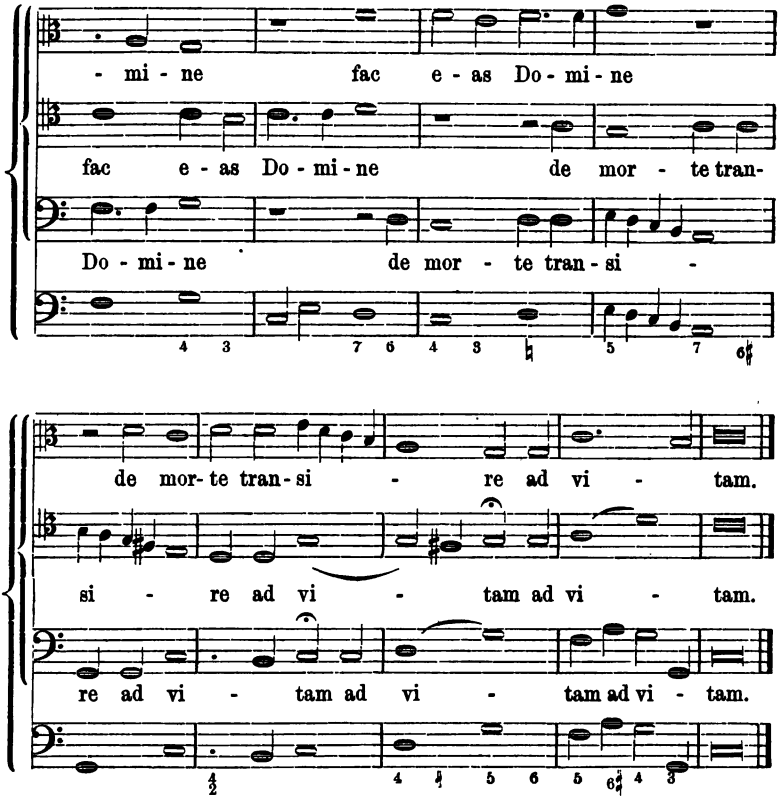
di

Tab. VI. *Giuseppe Bernabei.*

Zu Seite 102.



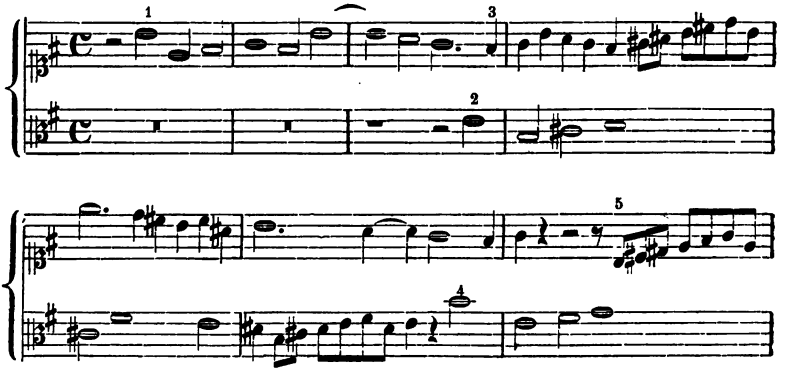

fe - ri-mus tu sus - ci-pe pro a - ni-
tu sus - ci - pe pro a - ni-ma-bus il - lis
- ci - pe pro a - ni - ma-bus il - lis
ma-bus il - lis qua - rum ho -
qua - rum ho - di - e me-mo-ri-am
qua - rum ho - di - e me-mo-ri-am fa-ci - mus
- di-e me-mo-ri-am fa-ci - mus fac e-as Do-
fa-ci - mus fac e - as Do - mi - ne
fac e - as Do - mi - ne fac e - as

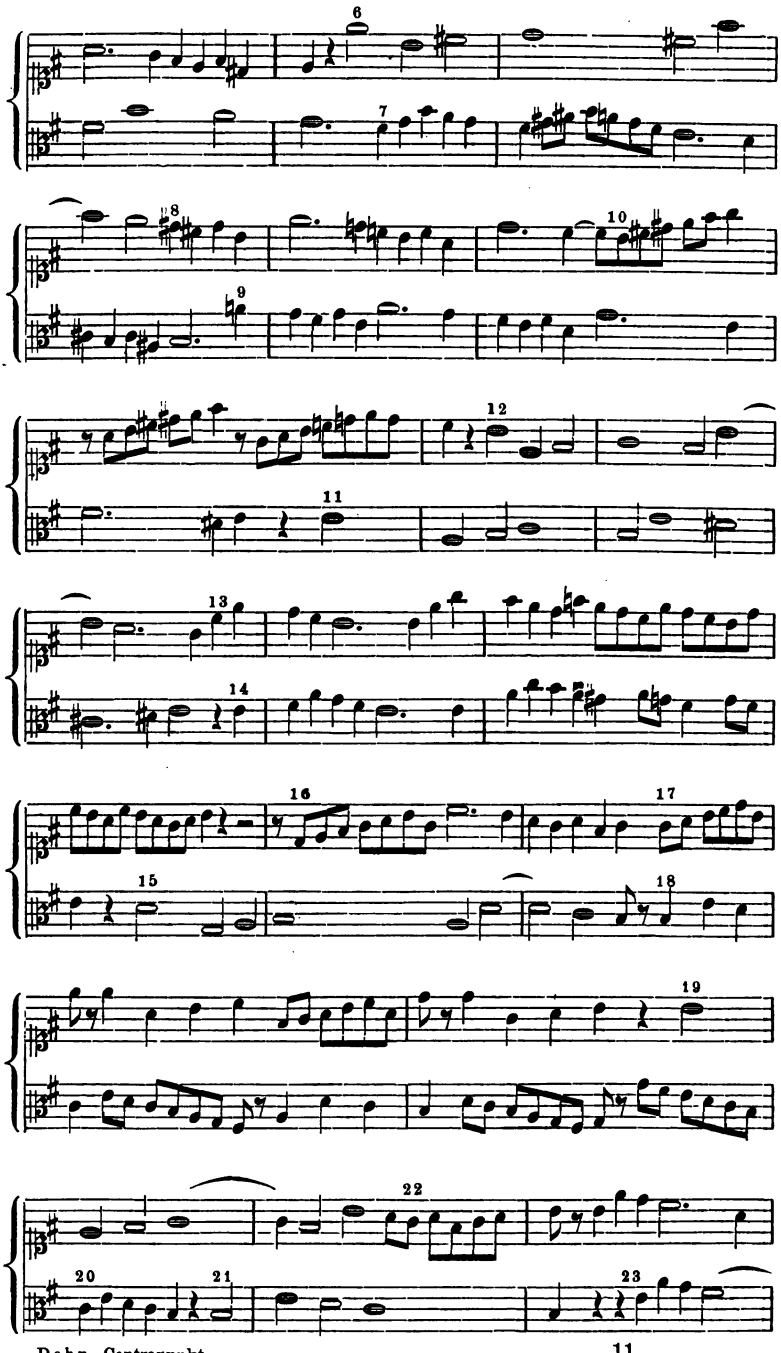


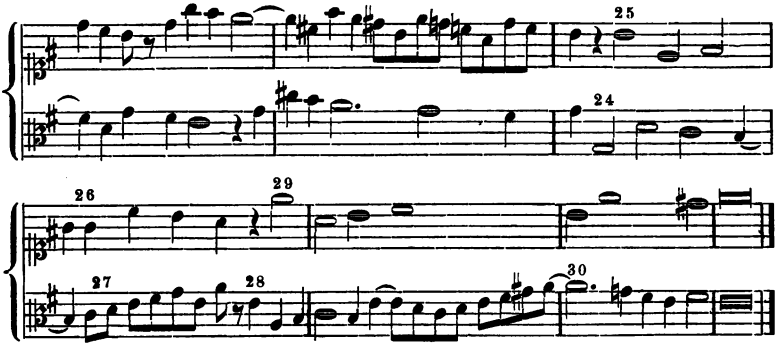
Fughetta a 2 voci

di

Tab. VII. *B. Scholz.* Zu Seite 126.



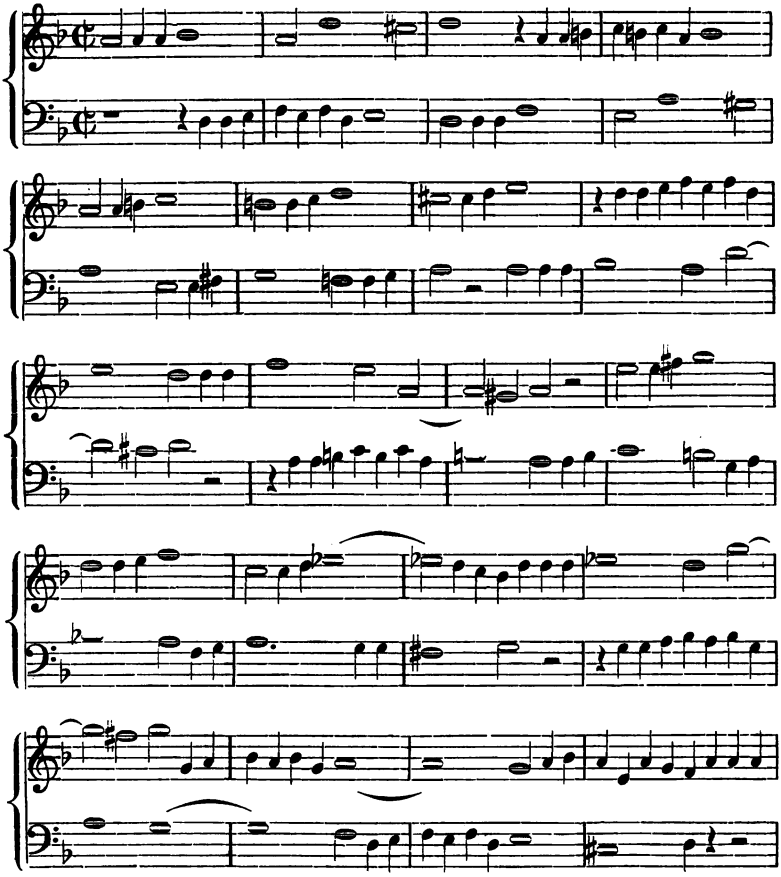


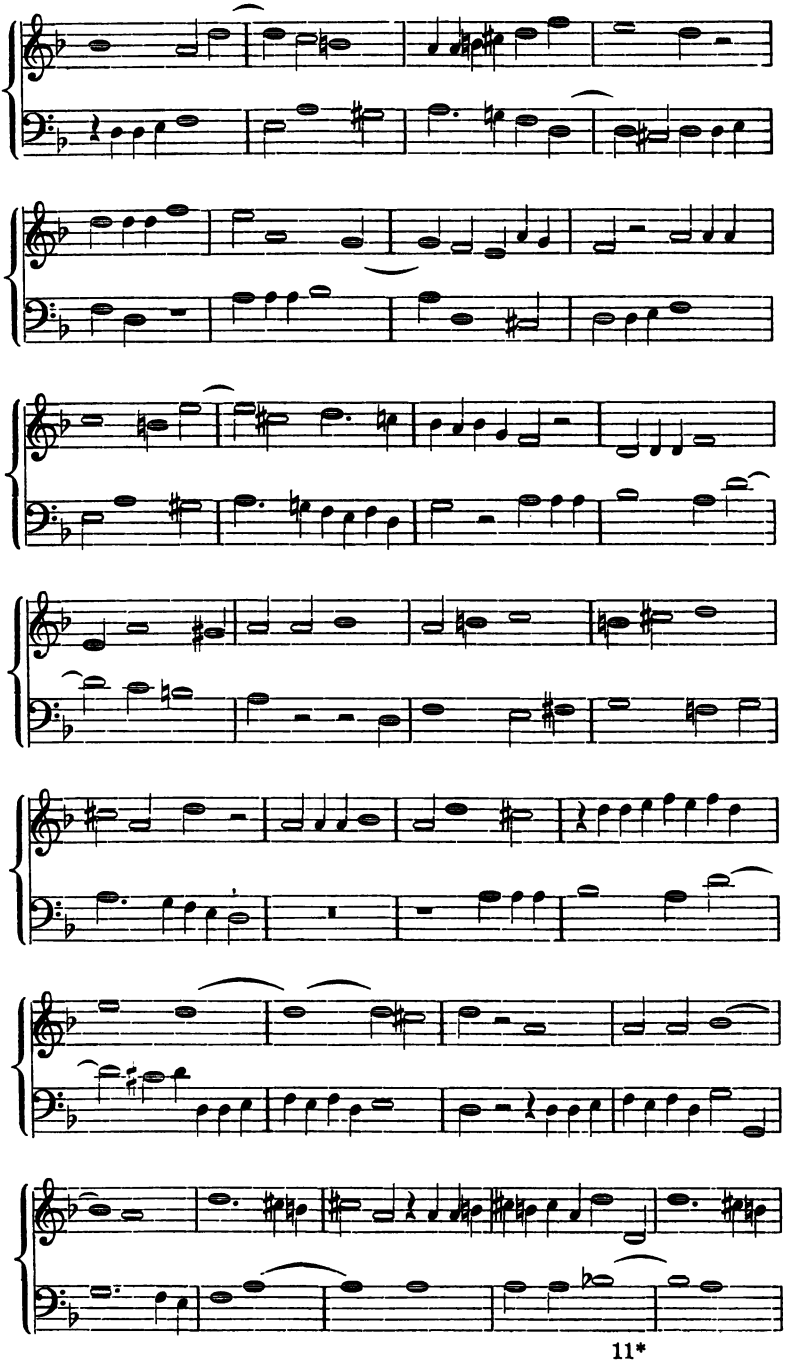


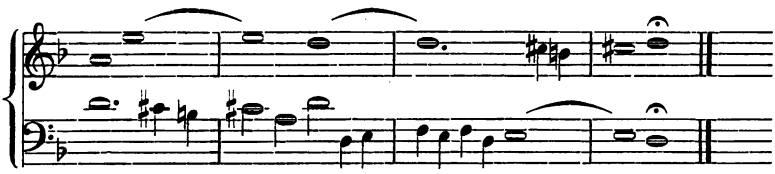
Fuga doppia a 2 voci

di

Tab. VIII. *Leonardo Leo.* Zu Seite 129.



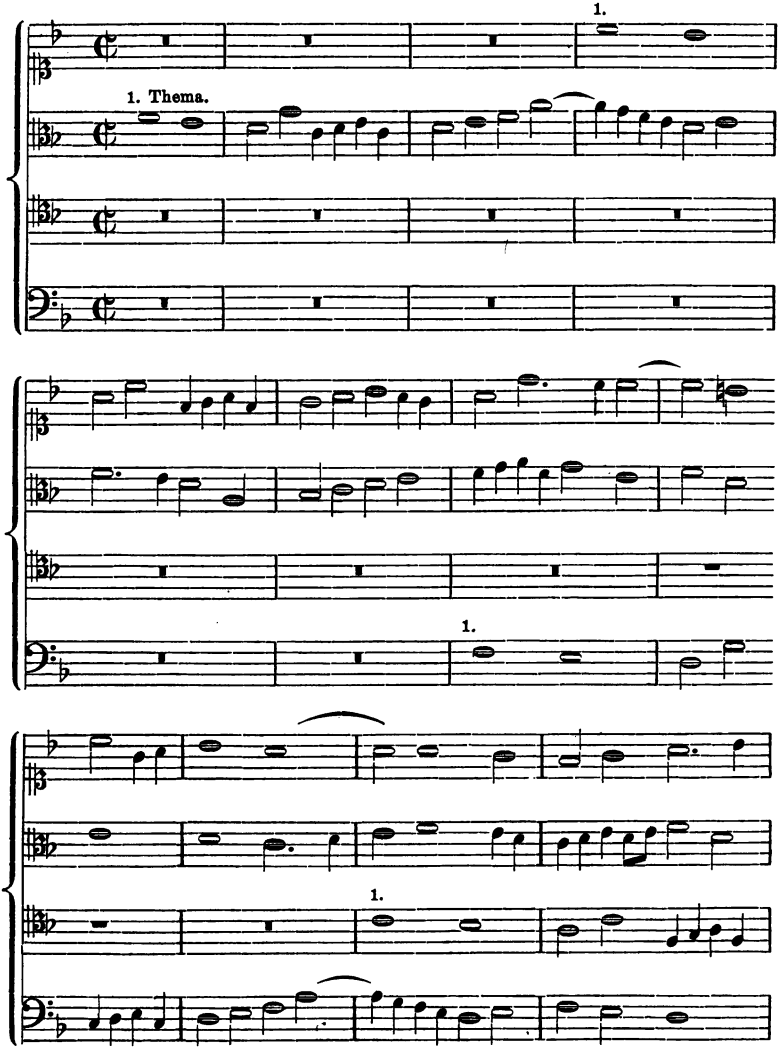


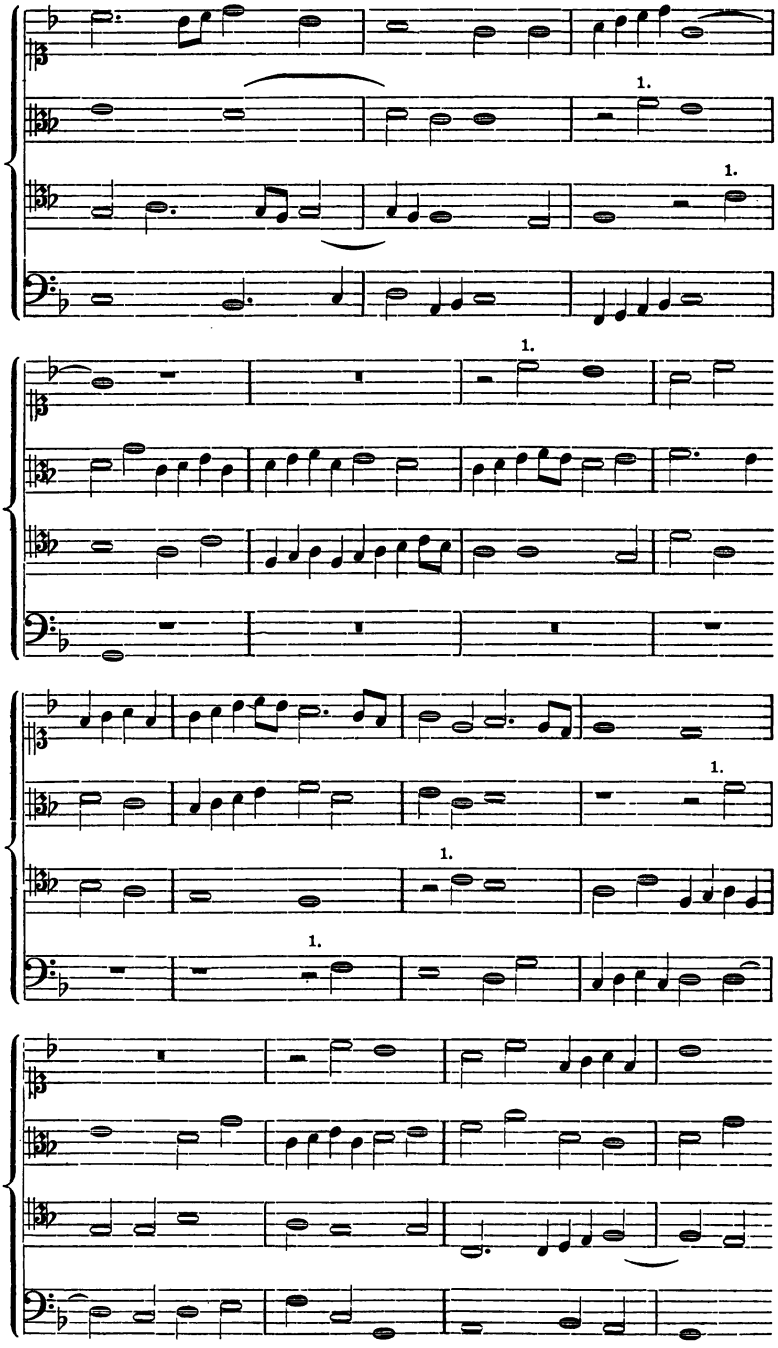


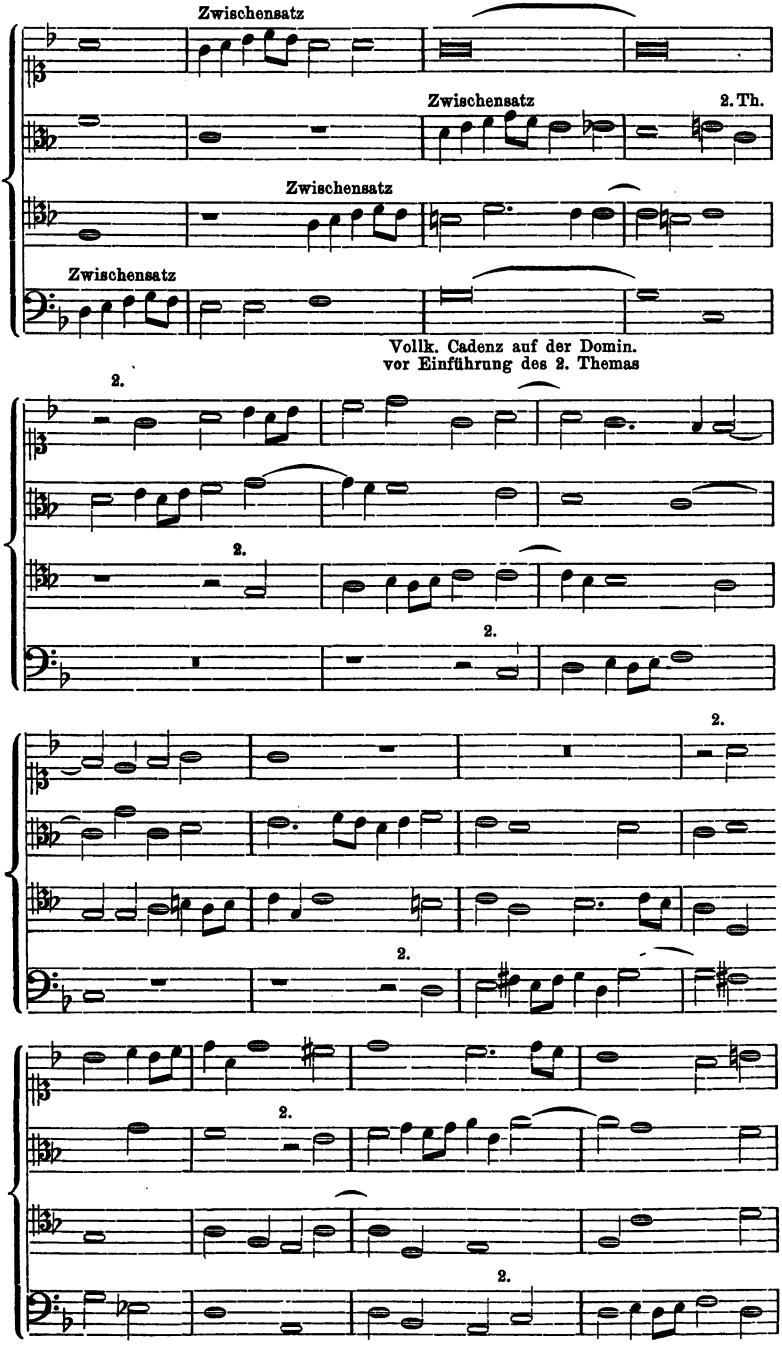
Fuga con 2 Soggetti

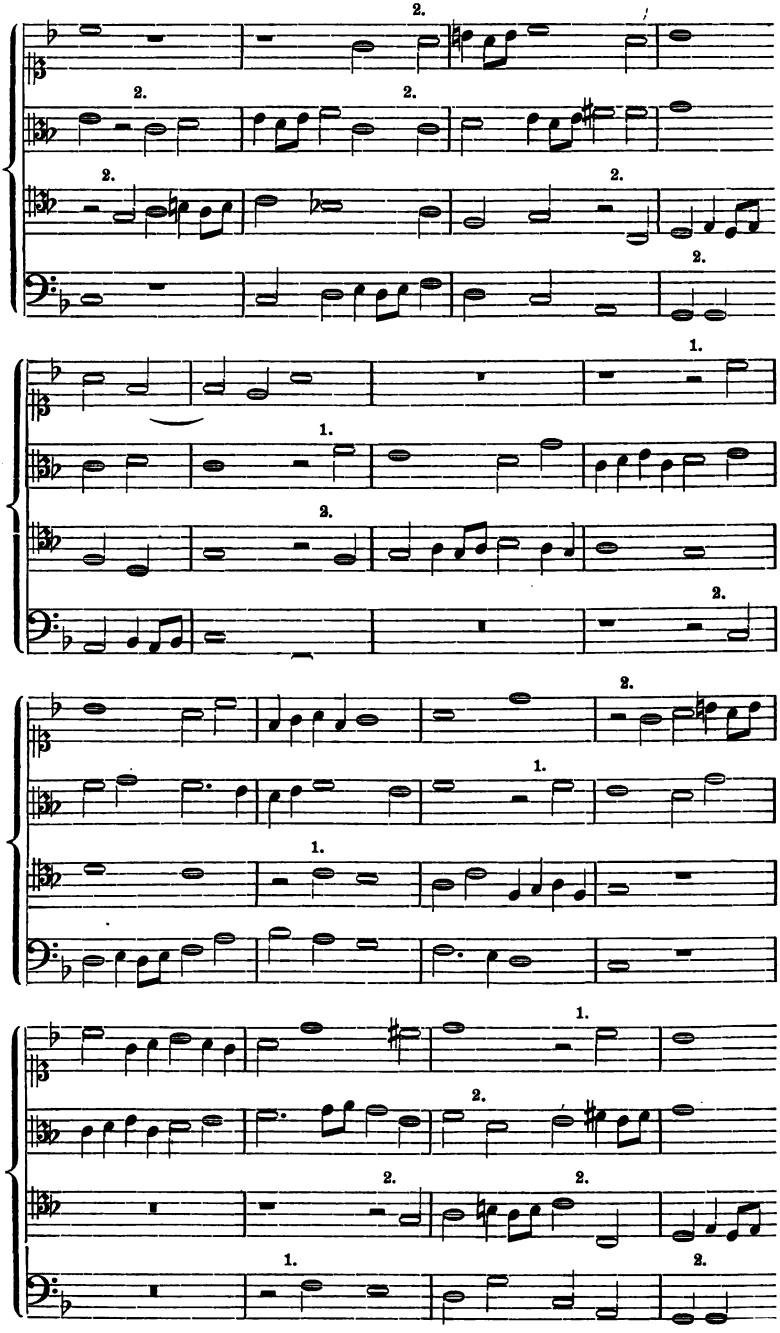
di

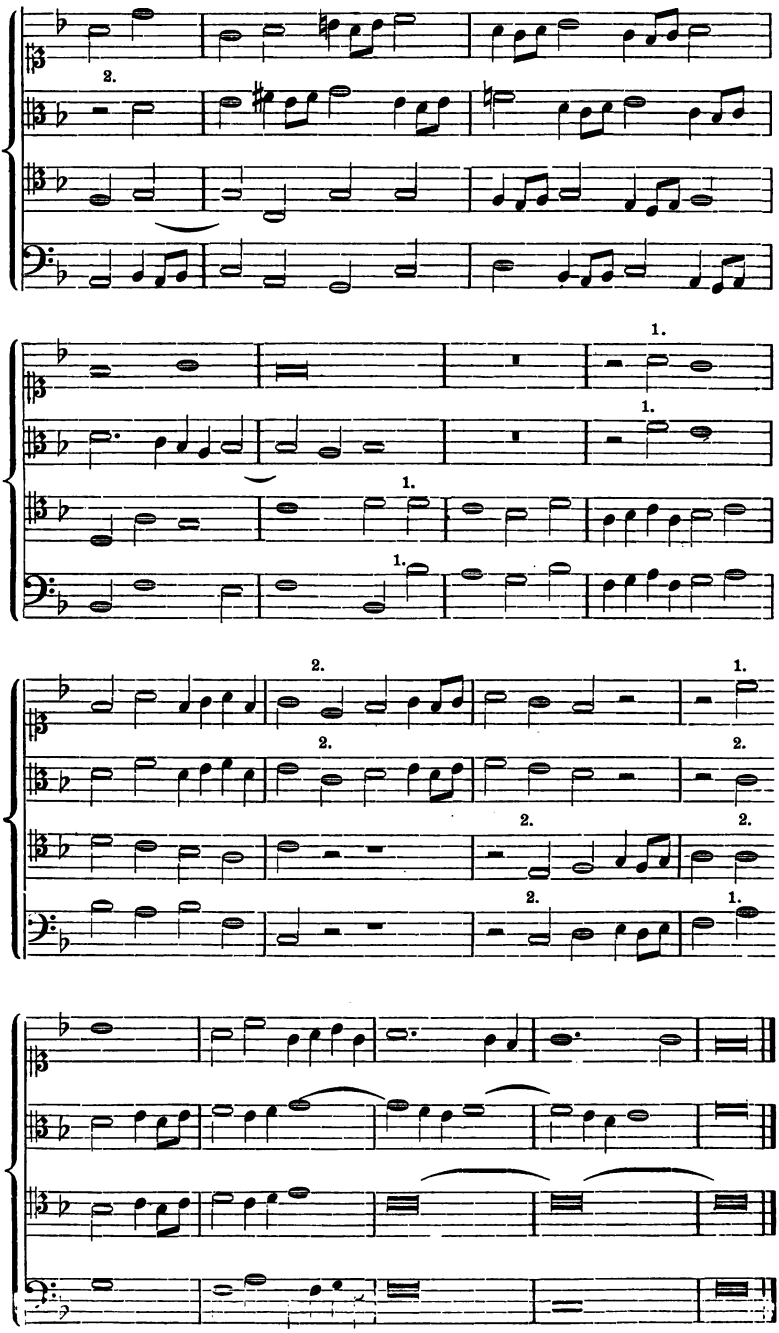
Tab. IX. *Luigi Battiferri.* Zu Seite 129.




1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.

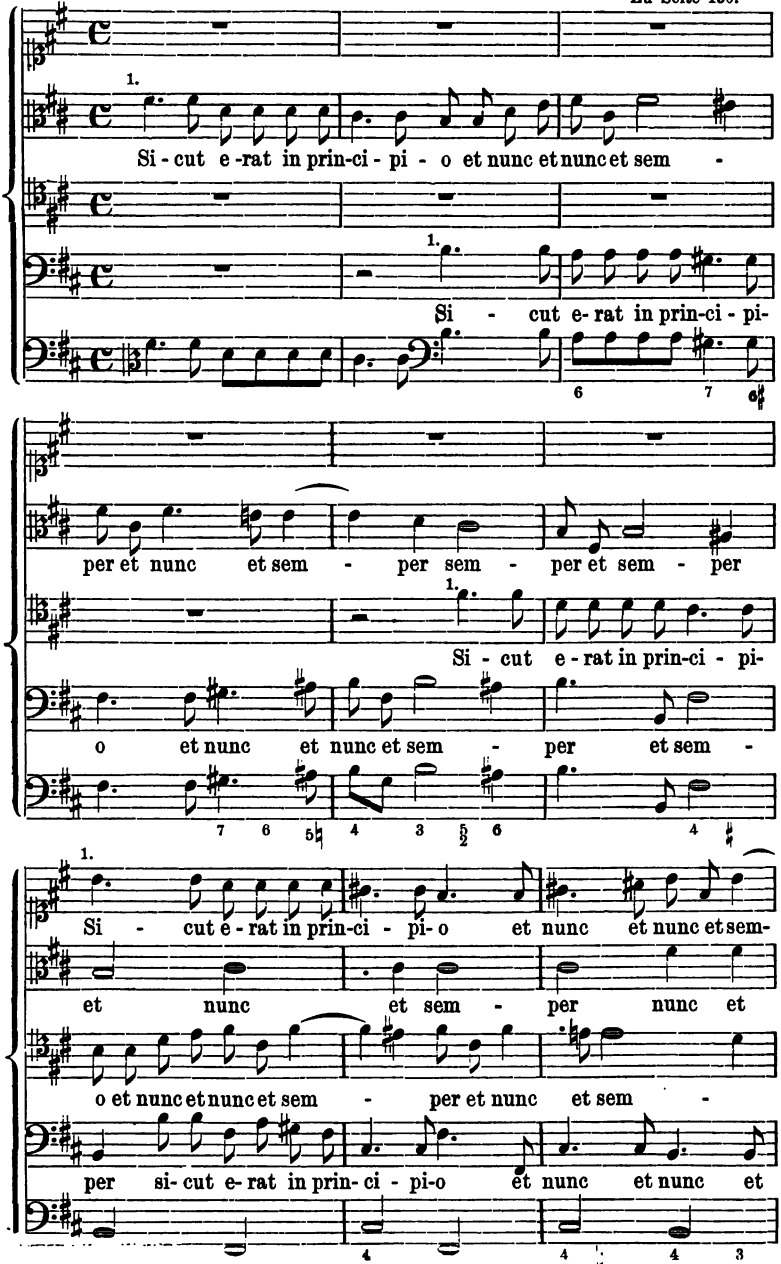

Zwischensatz
Zwischensatz
2. Th.
Zwischensatz
Zwischensatz
Vollk. Cadenz auf der Domin.
vor Einführung des 2. Themas
2.
2.
2.
2.
2.
2.
2.
2.

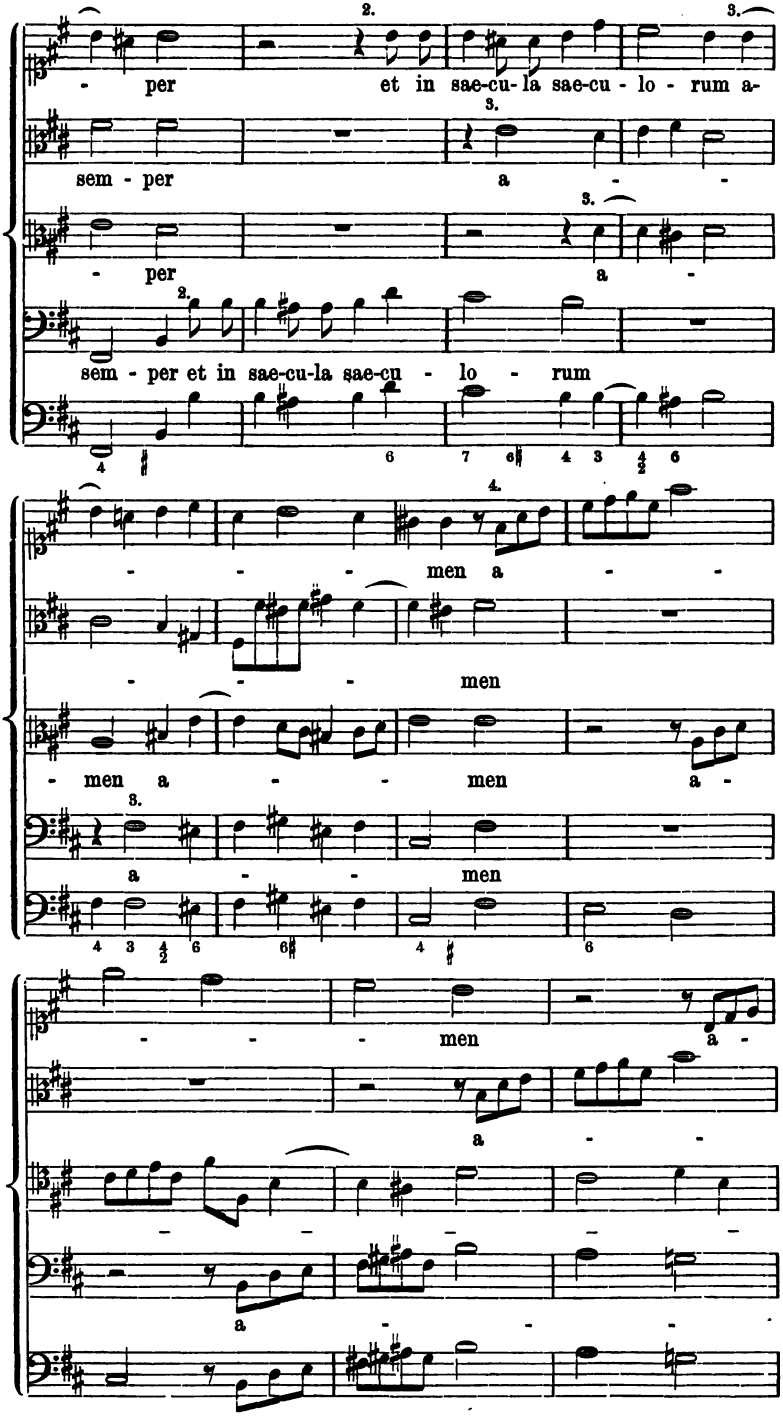


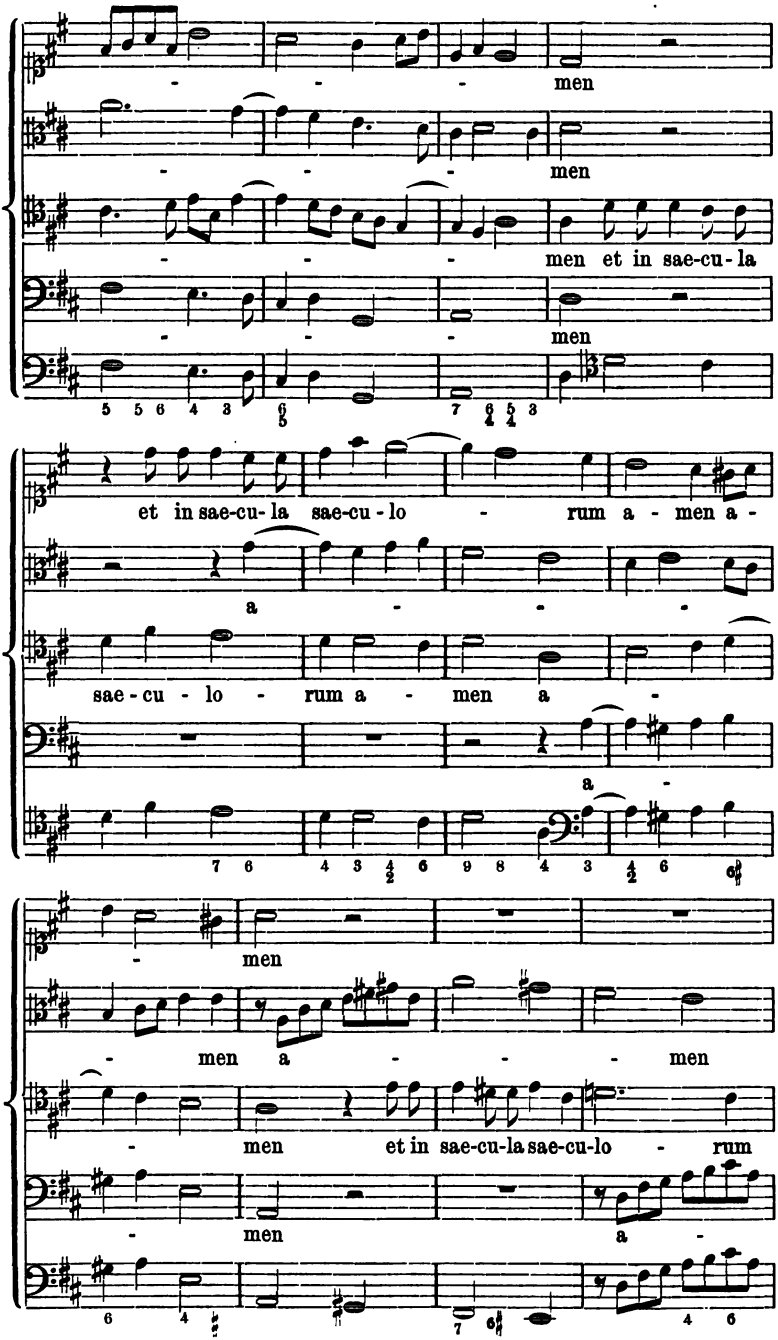


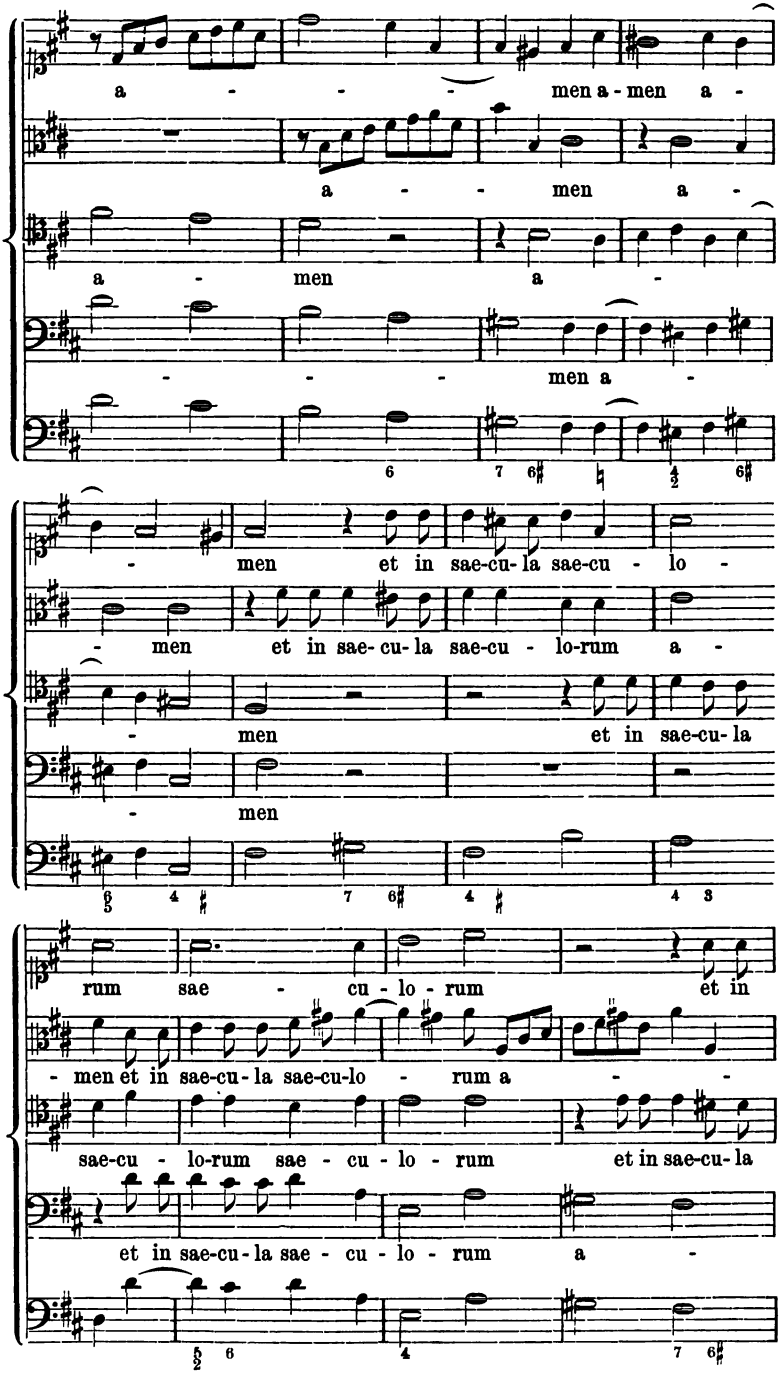
Fuga
di

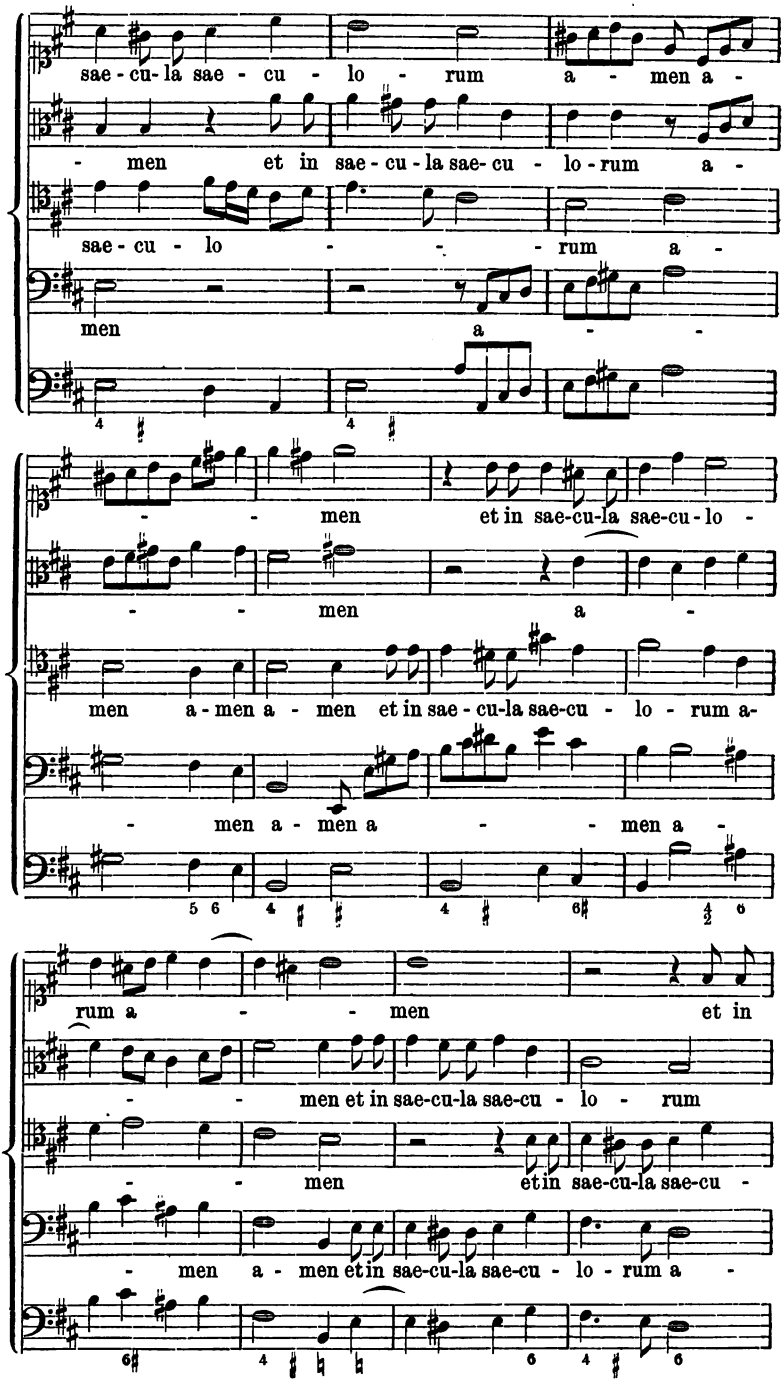
Tab. X. *D. Antonio Pacchioni.* Zu Seite 130.

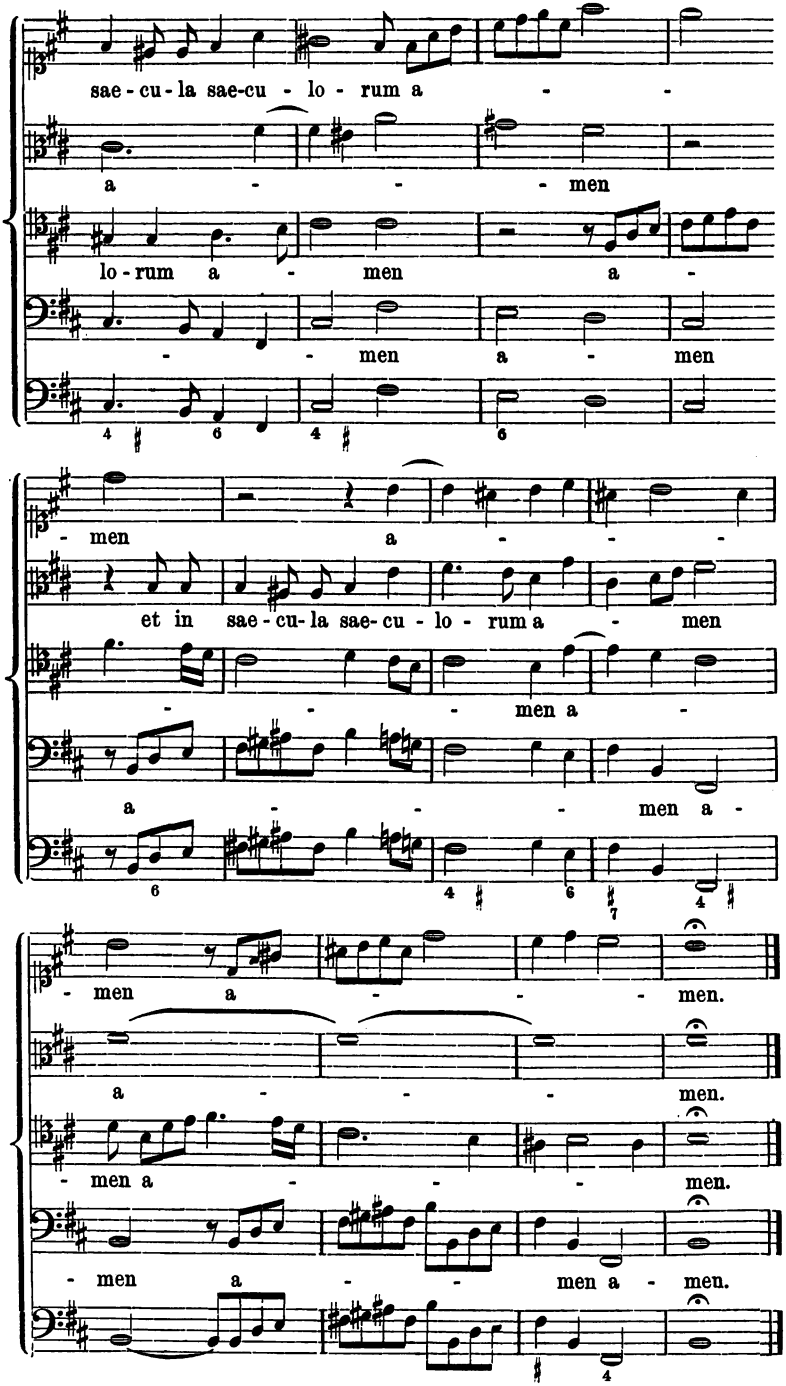



per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum a-
sem - per a -
- per a -
sem - per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum
men a -
- men
- men a - men a -
a - men
men a -
a -
a -
a -


men
men
men et in sae-cu-la
men
et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum a - men a -
a - -
sae - cu - lo - rum a - men a -
a -
men
men a - - men
- men et in sae-cu-la sae-cu-lo - rum
- men a -


a - - - men a - men a -
a - - men a -
a - men a -
- - - men a -
- men et in sae-cu-la sae-cu - lo -
- men et in sae- cu- la sae-cu - lo-rum a -
- men et in sae-cu- la
- men
rum sae - cu - lo - rum et in
- men et in sae-cu- la sae-cu-lo - rum a - -
sae-cu - lo-rum sae - cu - lo - rum et in sae-cu- la
et in sae-cu- la sae - cu - lo - rum a -


sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men a -
- men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a -
sae - cu - lo - - - rum a -
men a - -
- - men et in sae - cu - la sae - cu - lo -
- - men a -
men a - men a - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a -
- men a - men a - - men a -
rum a - - men et in
- - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum
- - men et in sae - cu - la sae - cu -
- men a - men et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a -

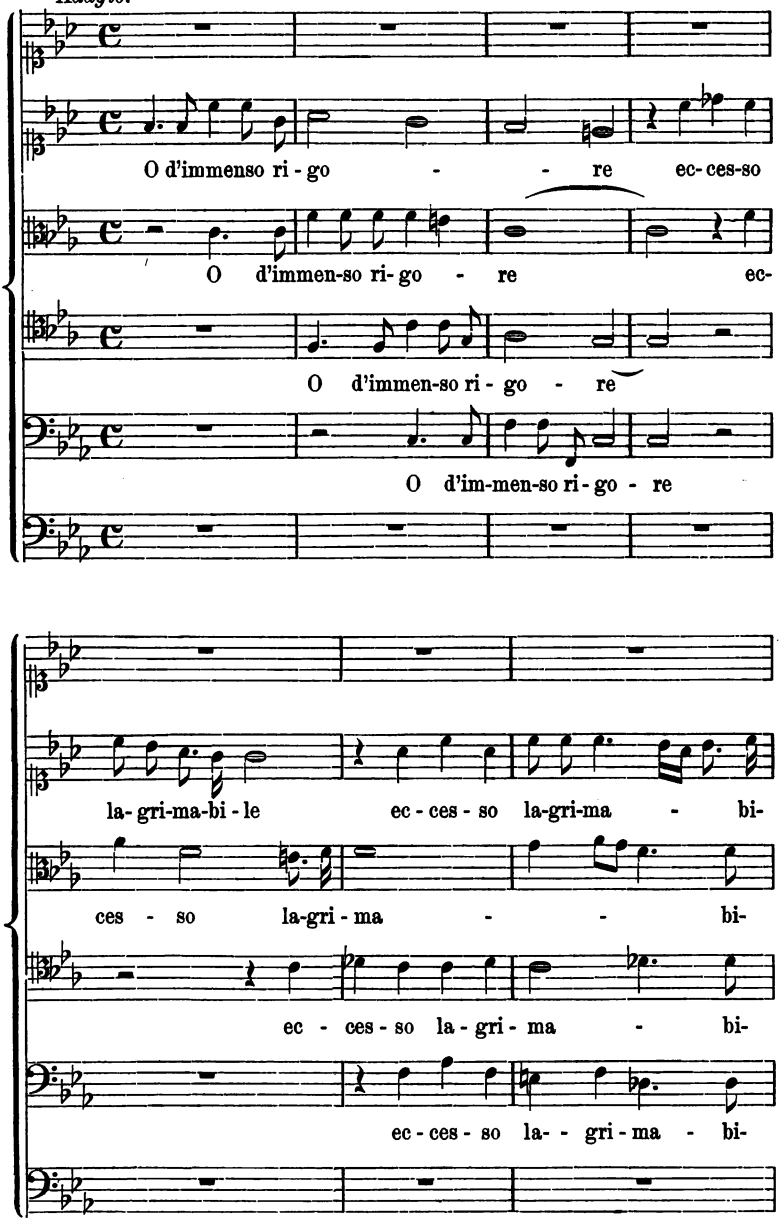

sae - cu - la sae-cu - lo - rum a - -
a - - - men
lo - rum a - men a -
- - men a - men
- men a - -
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum a - men
- - - men a -
a - - - men a -
- men a - - - men.
a - - - men.
- men a - - - men.
- men a - - men a - men.

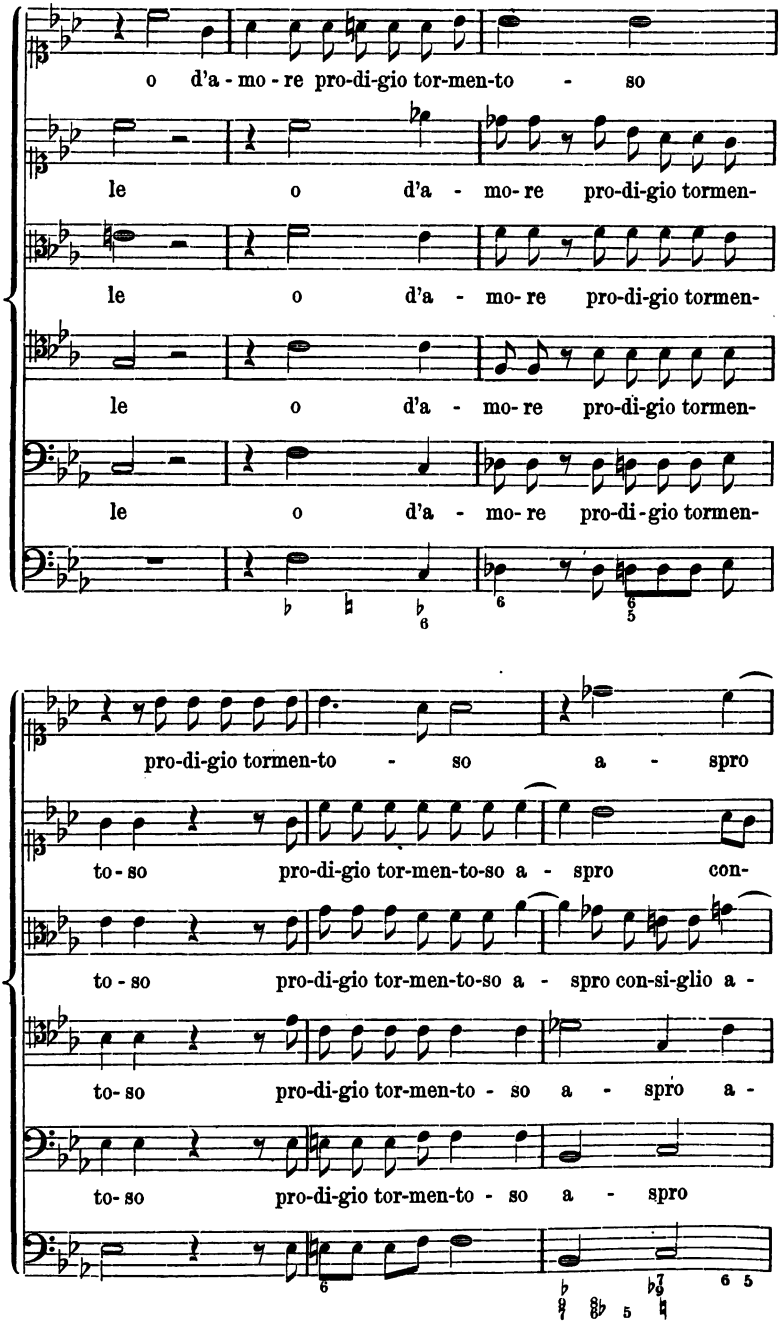
Madrigale a 5 voci

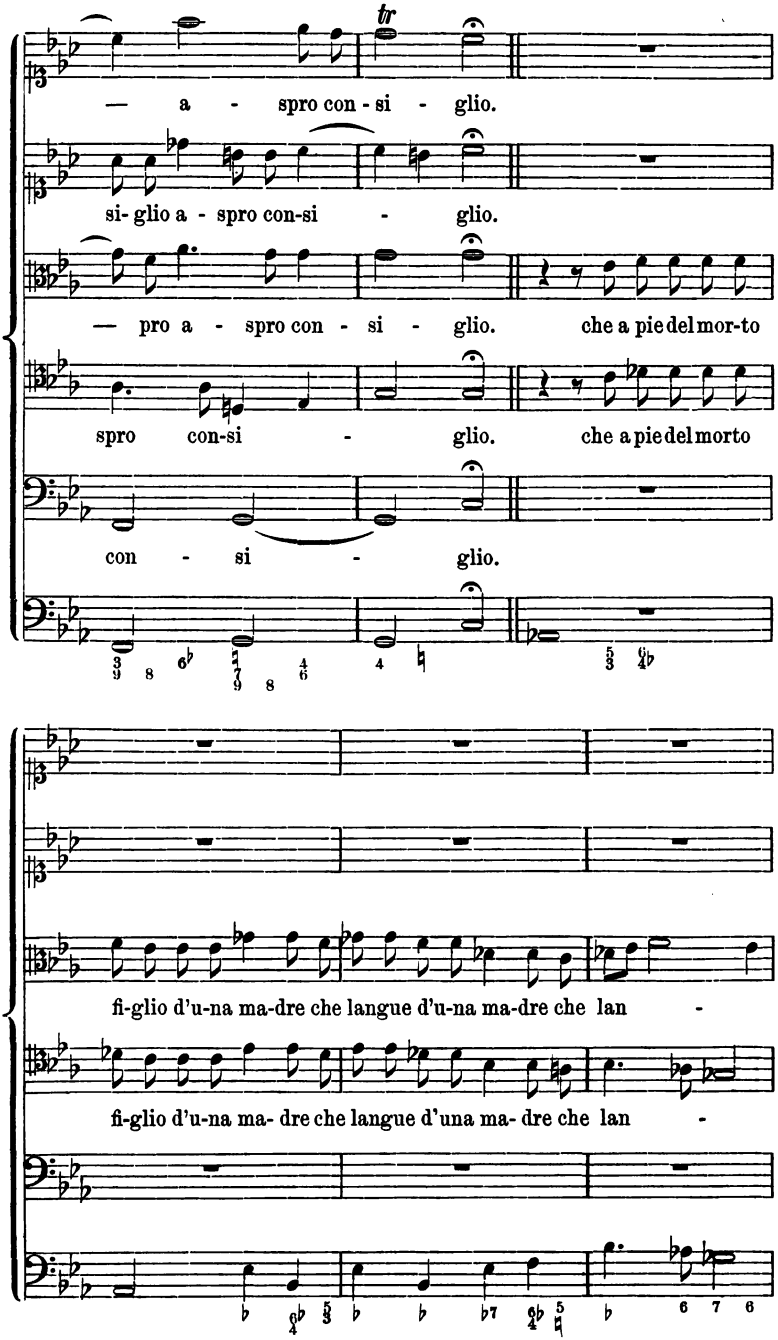
di

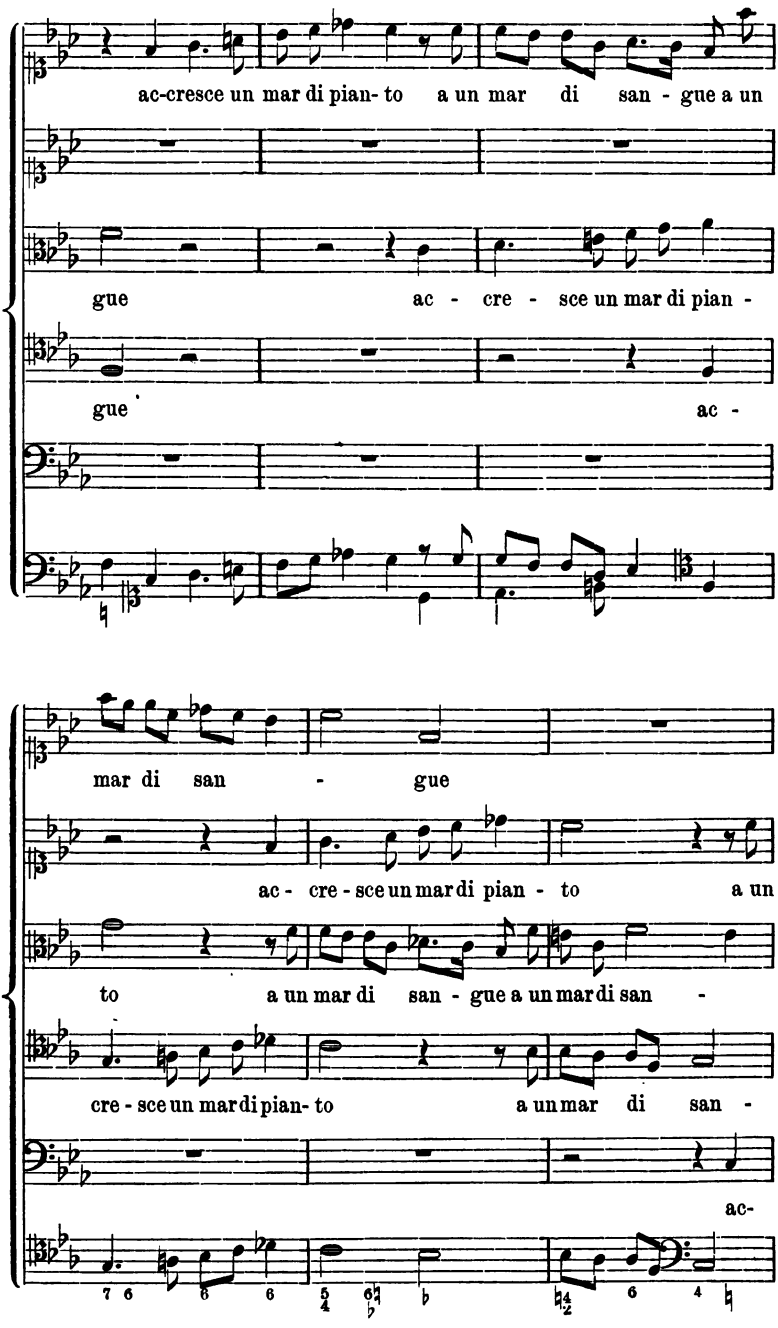
Tab. XI. *G. A. Perti.* Zu Seite 130.

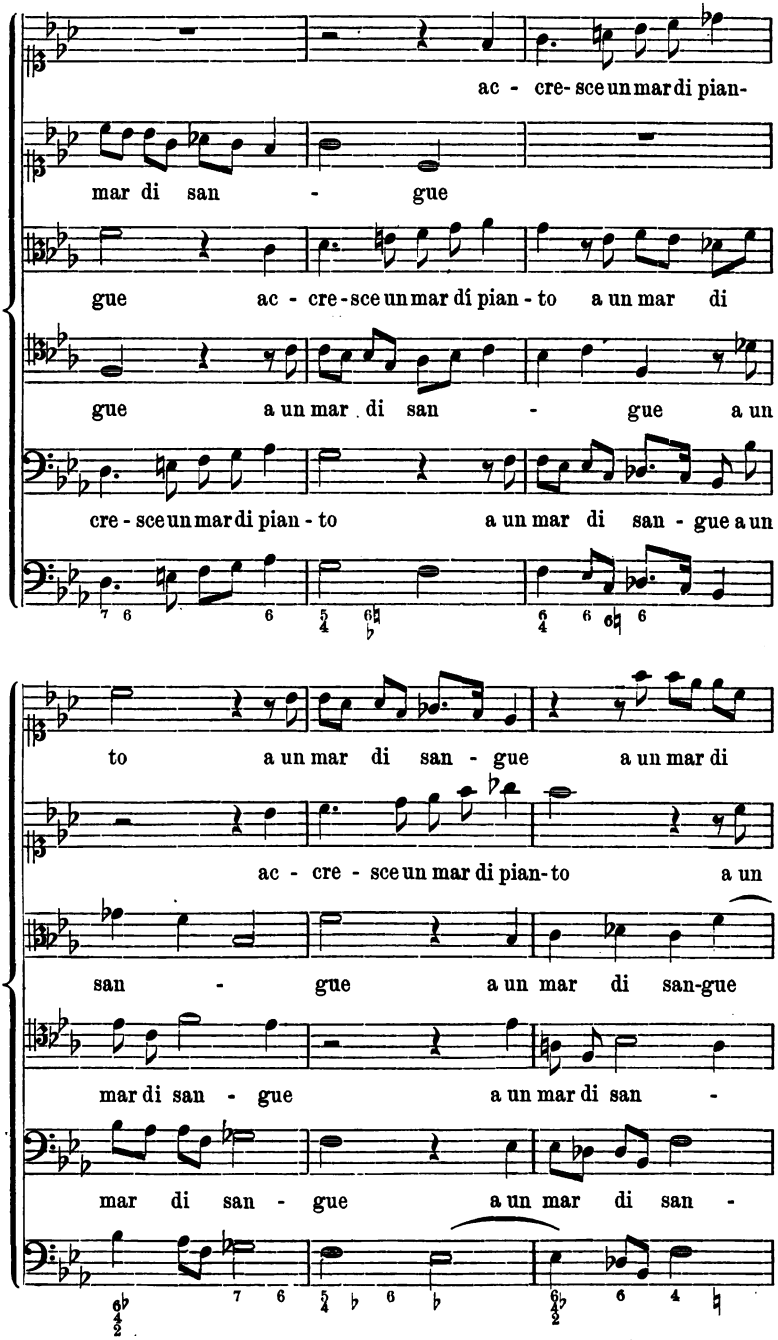
Adagio.

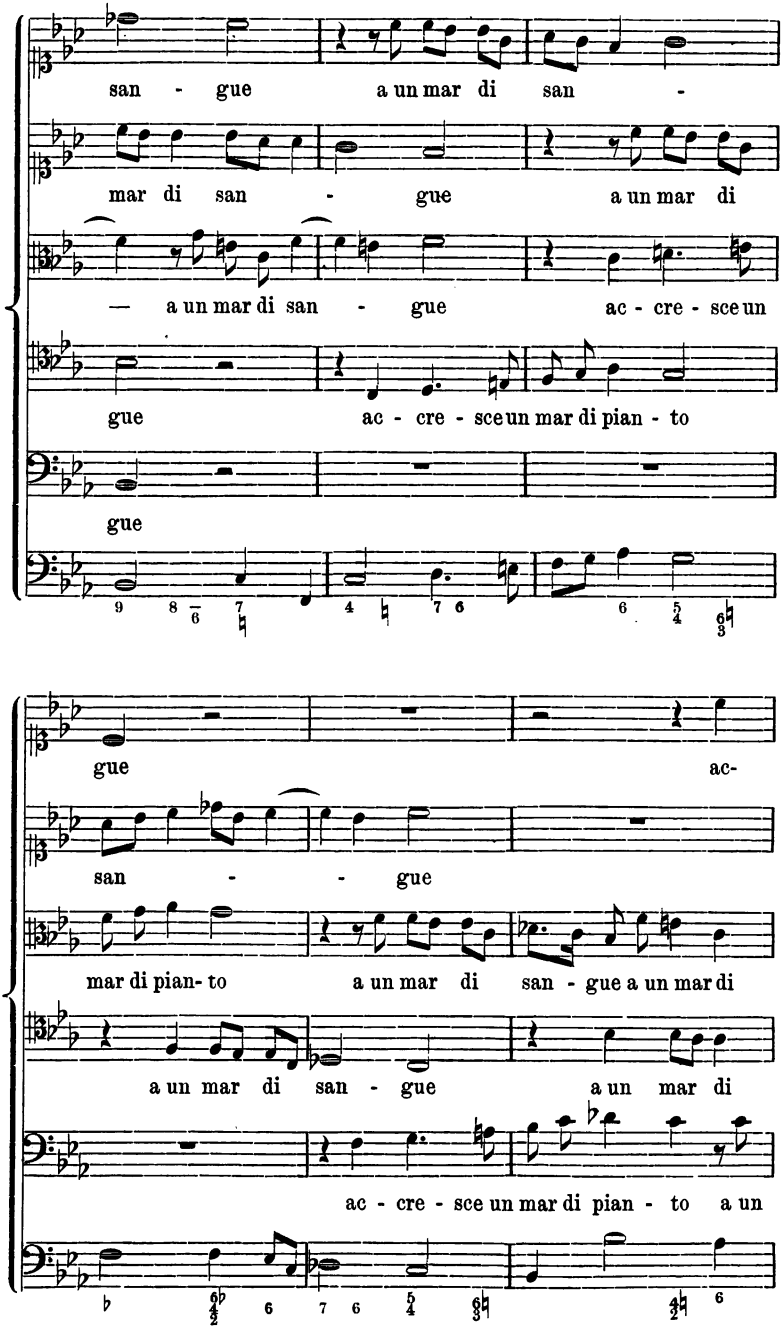


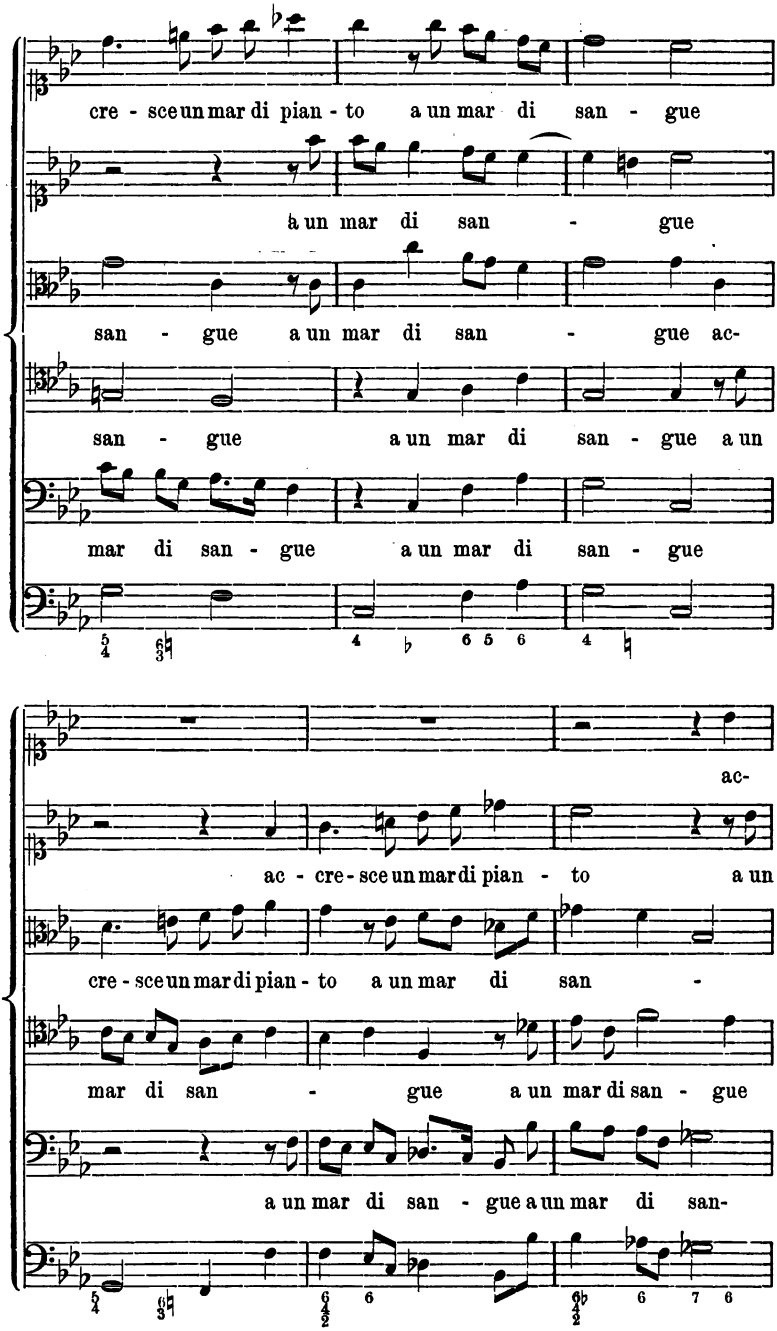

o d'a - mo - re pro-di-gio tor-men-to - so
le o d'a - mo- re pro-di-gio tormen-
le o d'a - mo- re pro-di-gio tormen-
le o d'a - mo- re pro-di-gio tormen-
le o d'a - mo- re pro-di-gio tormen-
pro-di-gio tormen-to - so a - spro
to - so pro-di-gio tor-men-to-so a - spro con-
to - so pro-di-gio tor-men-to-so a - spro con-si-glio a -
to- so pro-di-gio tor-men-to - so a - spro a -
to- so pro-di-gio tor-men-to - so a - spro

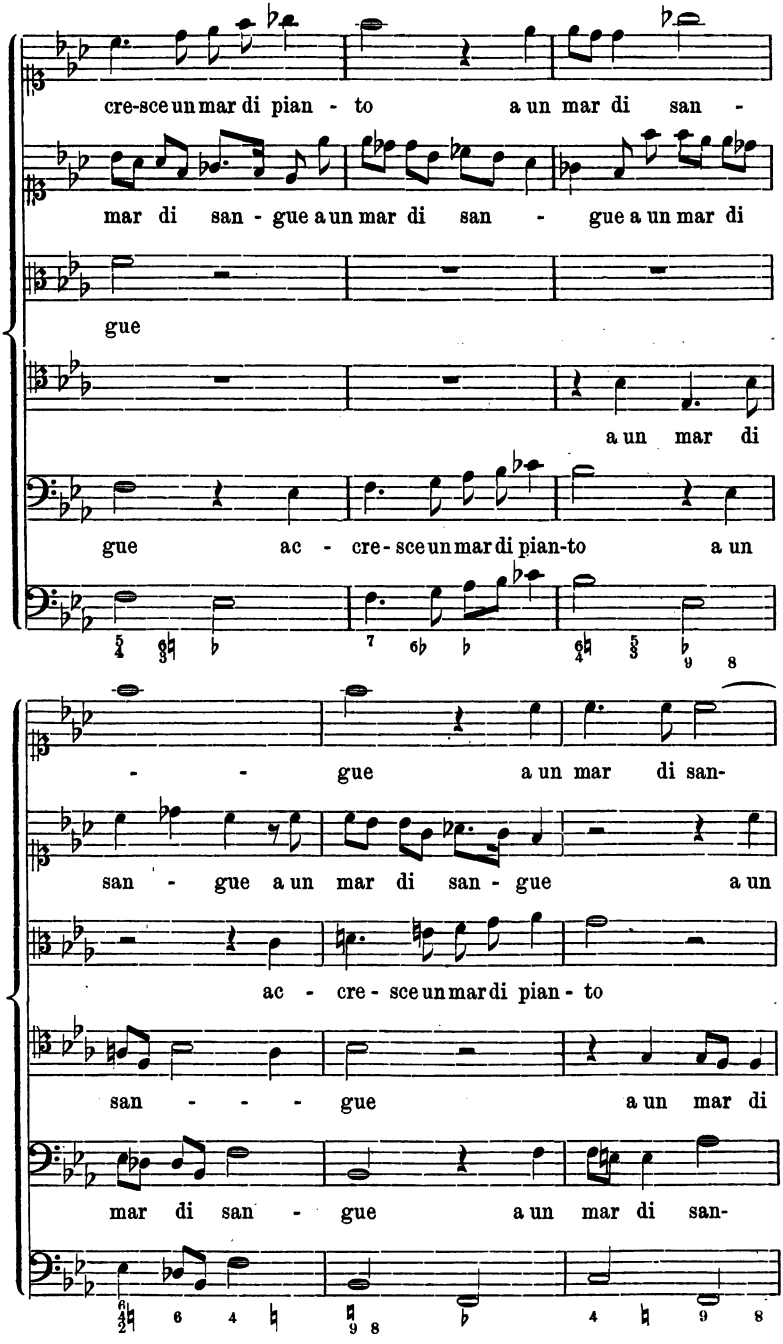

tr
— a - spro con - si - glio.
si- glio a - spro con-si - glio.
— pro a - spro con - si - glio. che a pie del mor-to
spro con-si - glio. che a pie del morto
con - si - glio.
fi-glio d'u-na ma-dre che langue d'u-na ma-dre che lan -
fi-glio d'u-na ma- dre che langue d'una ma- dre che lan -

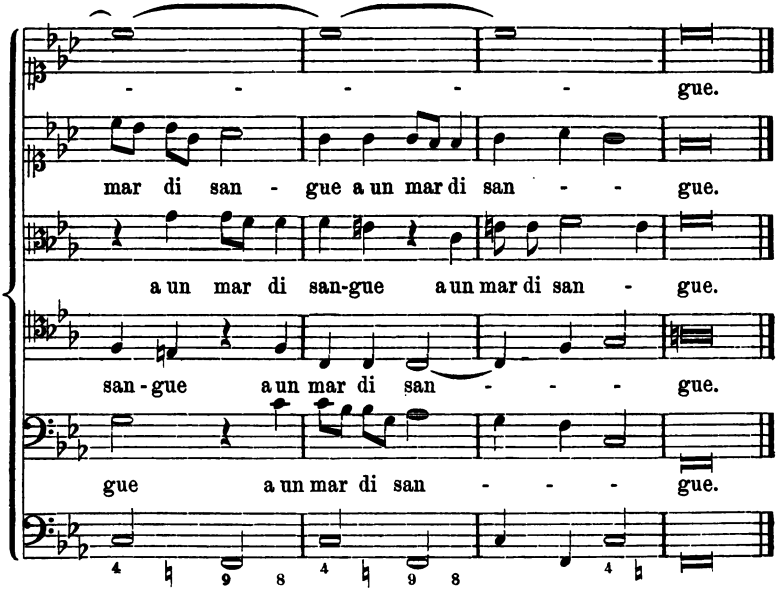

ac-cresce un mar di pian- to a un mar di san - gue a un
gue ac - cre - sce un mar di pian -
gue ac -
mar di san - gue
ac - cre - sce un mar di pian - to a un
to a un mar di san - gue a un mar di san -
cre - sce un mar di pian- to a un mar di san -
ac-


ac - cre- sce un mar di pian-
mar di san - gue
gue ac - cre - sce un mar di pian - to a un mar di
gue a un mar di san - gue a un
cre - sce un mar di pian - to a un mar di san - gue a un
to a un mar di san - gue a un mar di
ac - cre - sce un mar di pian-to a un
san - gue a un mar di san-gue
mar di san - gue a un mar di san -
mar di san - gue a un mar di san -


san - gue a un mar di san -
mar di san - gue a un mar di
— a un mar di san - gue ac - cre - sce un
gue ac - cre - sce un mar di pian - to
gue
gue ac-
san - - gue
mar di pian- to a un mar di san - gue a un mar di
a un mar di san - gue a un mar di
ac - cre - sce un mar di pian - to a un


cre - sce un mar di pian - to a un mar di san - gue
a un mar di san - gue
san - gue a un mar di san - gue ac-
san - gue a un mar di san - gue a un
mar di san - gue a un mar di san - gue
ac-
ac - cre - sce un mar di pian - to a un
cre - sce un mar di pian - to a un mar di san -
mar di san - gue a un mar di san - gue
a un mar di san - gue a un mar di san-


cre-sce un mar di pian - to a un mar di san -
mar di san - gue a un mar di san - gue a un mar di
gue
a un mar di
gue ac - cre - sce un mar di pian-to a un
- - gue a un mar di san-
san - gue a un mar di san - gue a un
ac - cre - sce un mar di pian - to
san - - - gue a un mar di
mar di san - gue a un mar di san-

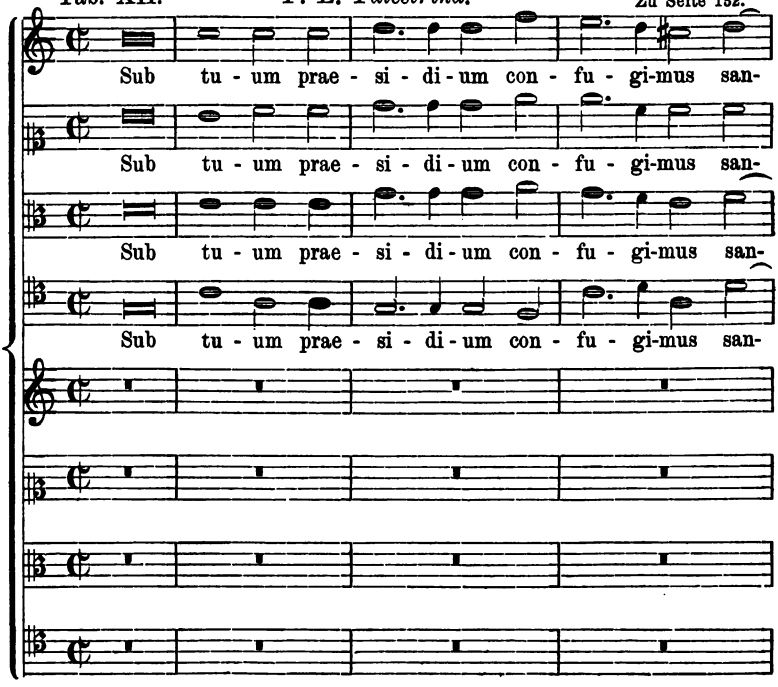


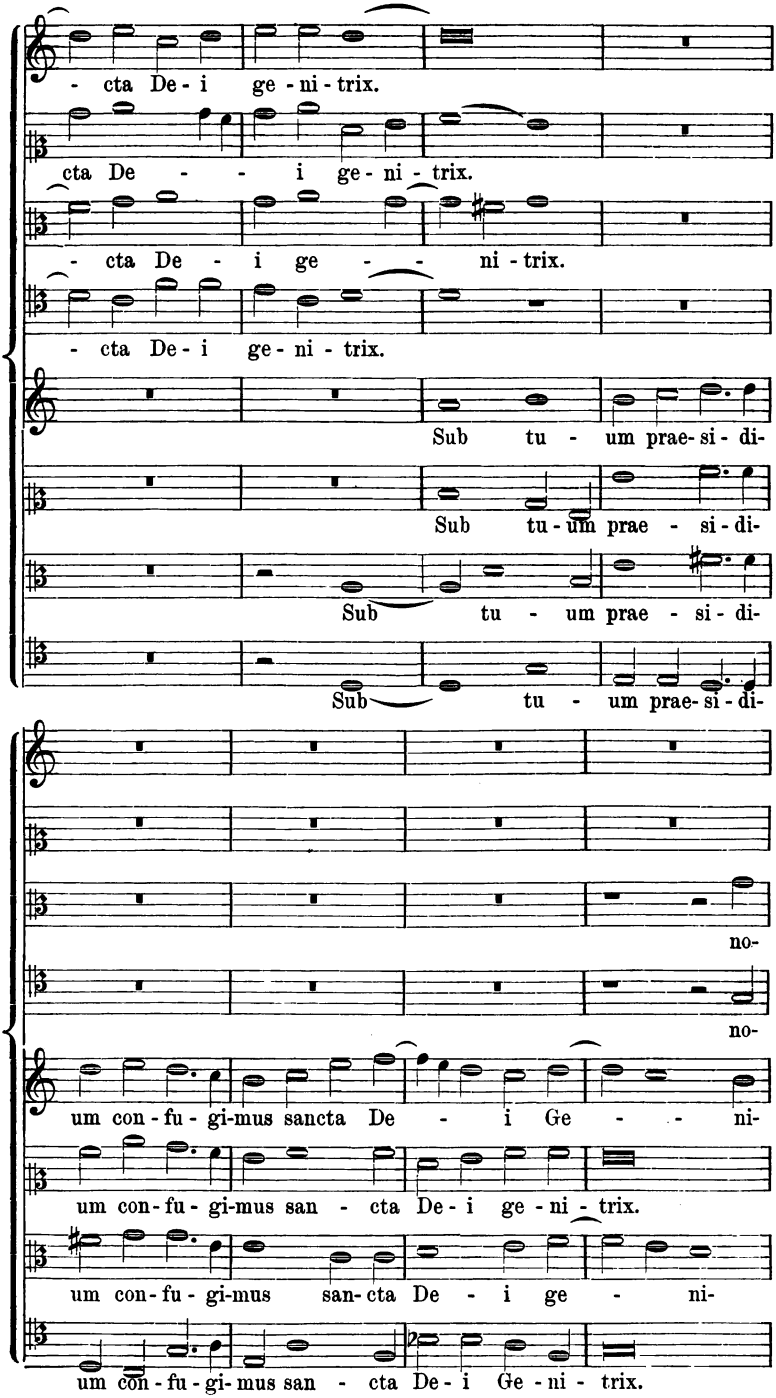
„Sub tuum praesidium“ a 8 voci

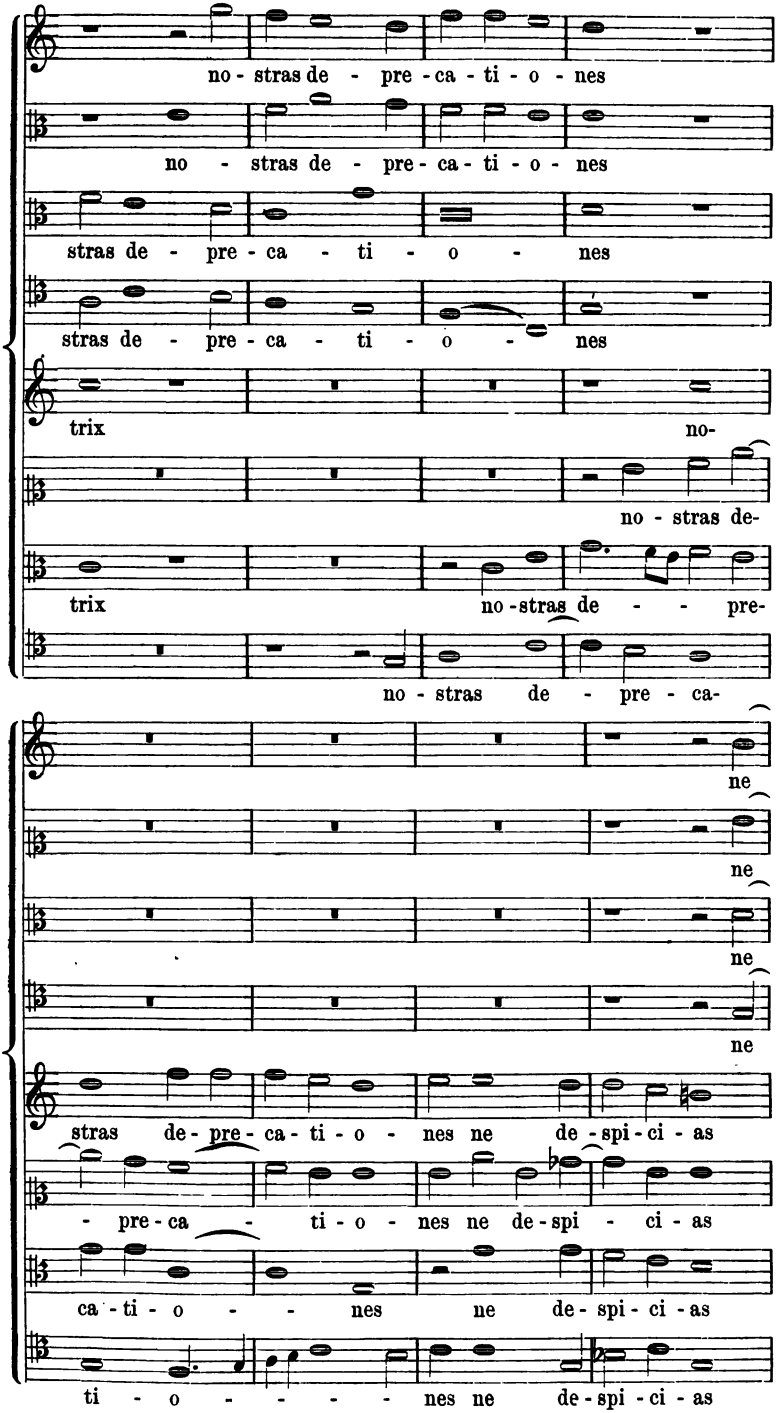
di

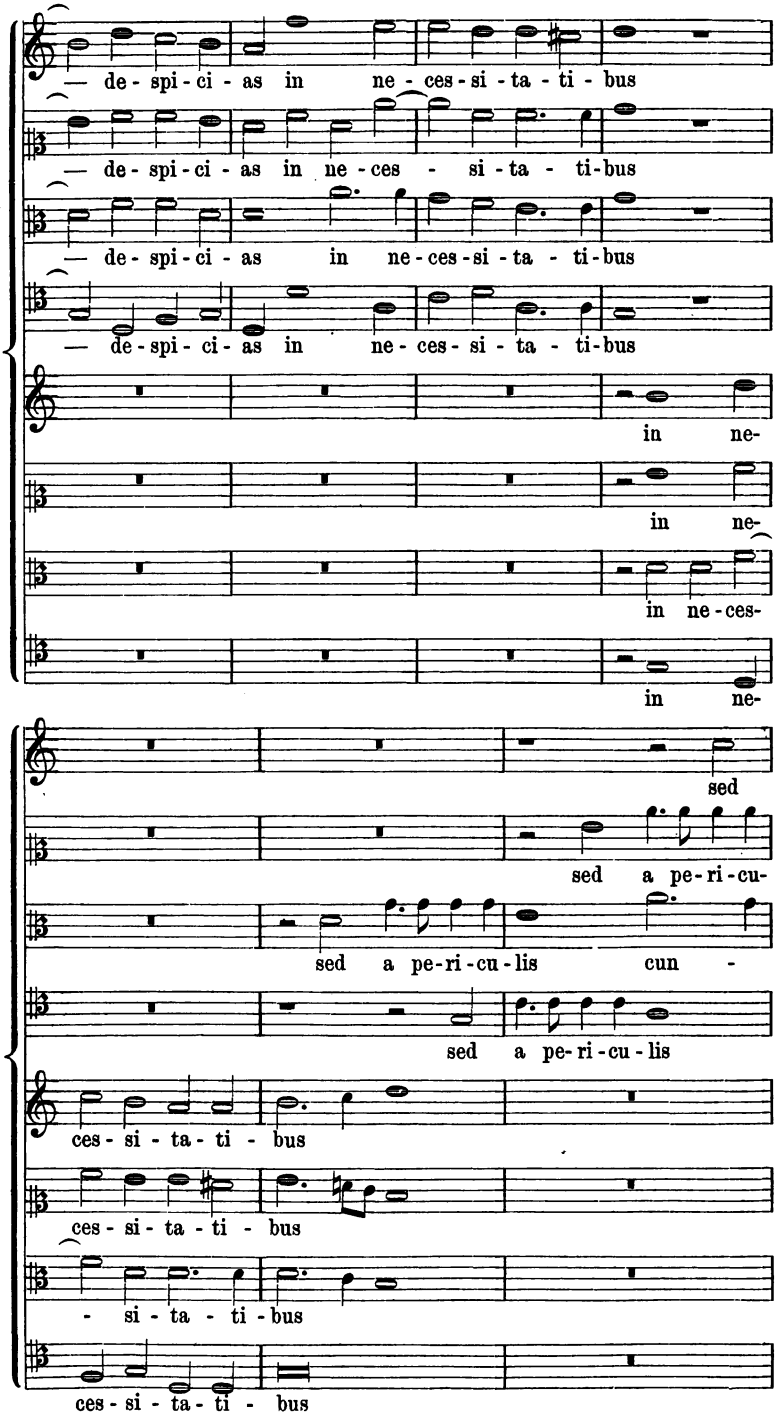
Tab. XII. *P. L. Palestrina.*

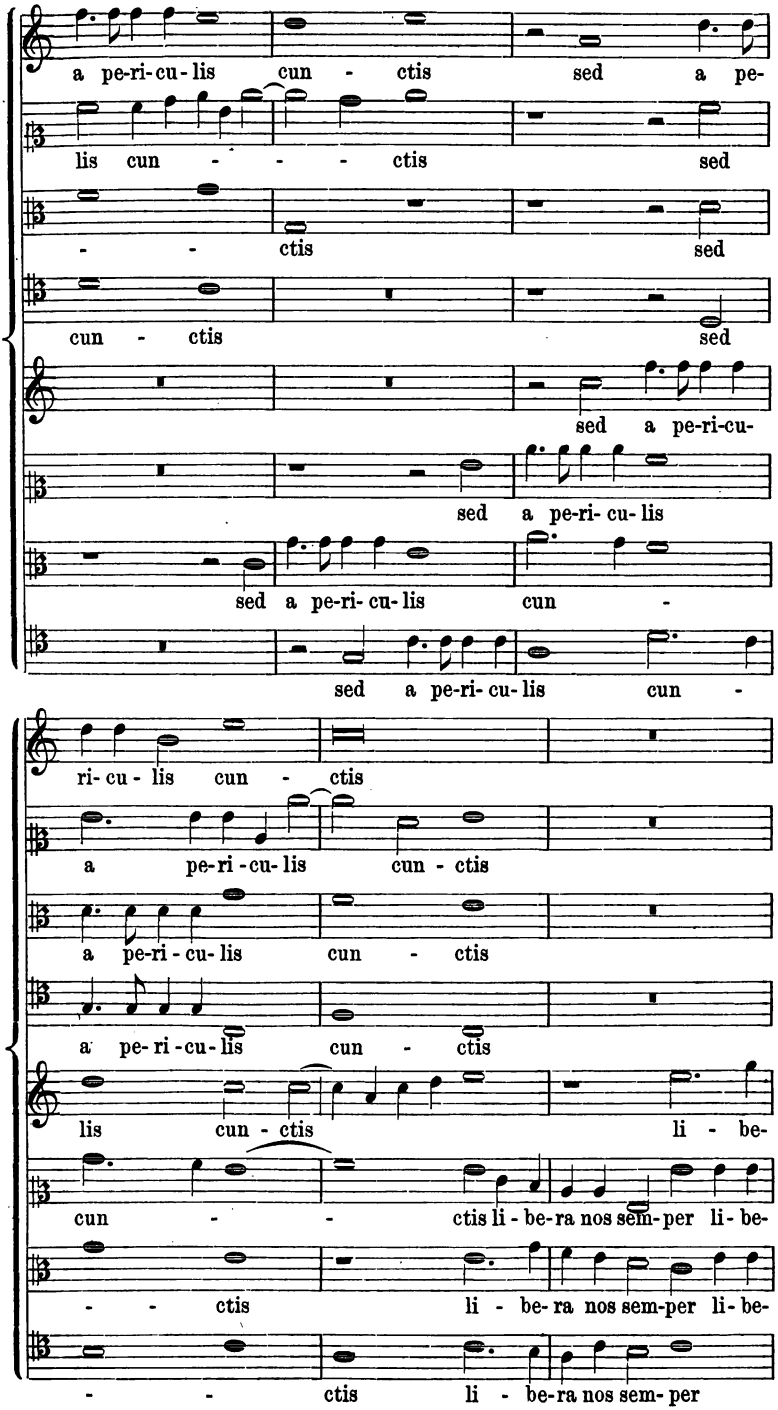
Zu Seite 132.

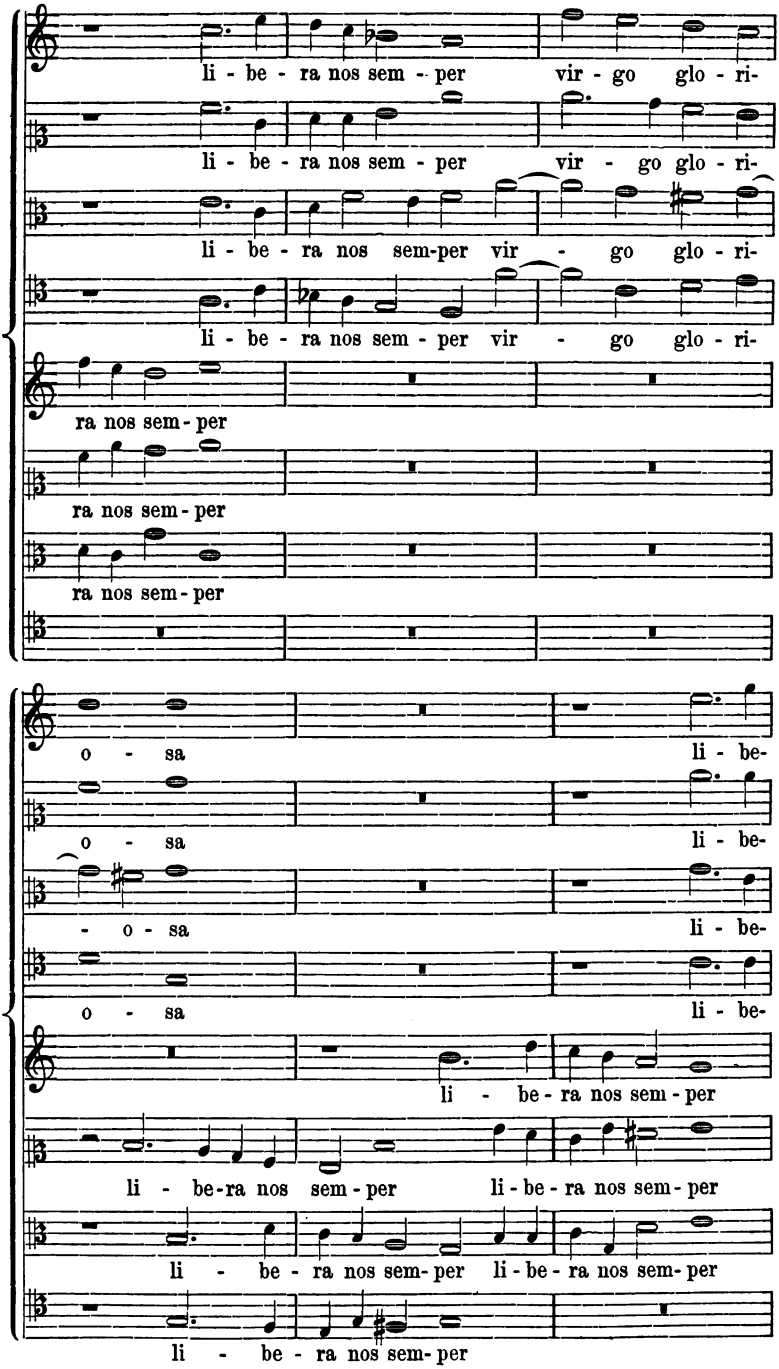


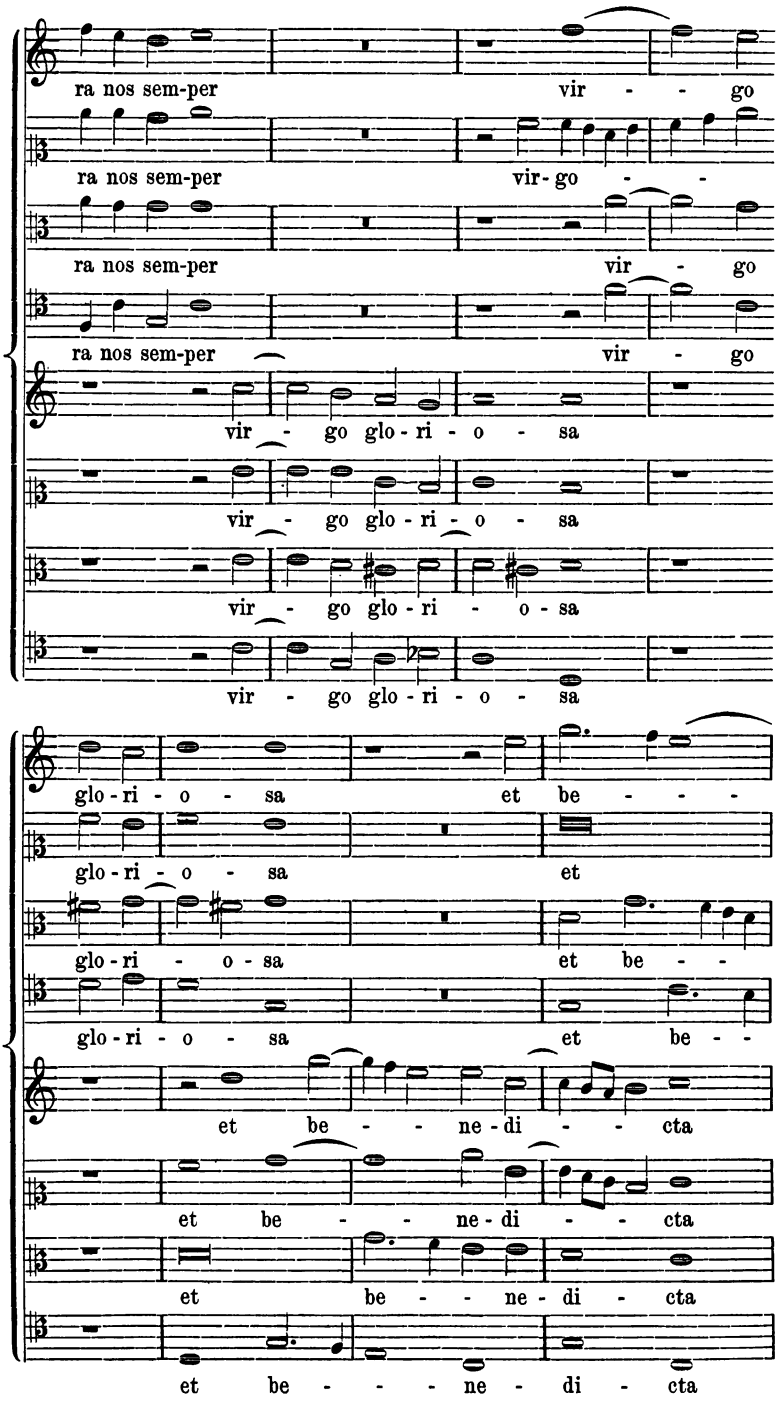

- cta De - i ge - ni - trix.
cta De - - i ge - ni - trix.
- cta De - i ge - - ni - trix.
- cta De - i ge - ni - trix.
Sub tu - um prae - si - di -
Sub tu - um prae - si - di -
Sub tu - um prae - si - di -
Sub tu - um prae - si - di -
no -
no -
um con - fu - gi - mus sancta De - i Ge - - ni -
um con - fu - gi - mus san - cta De - i ge - ni - trix.
um con - fu - gi - mus san - cta De - i ge - ni -
um con - fu - gi - mus san - cta De - i Ge - ni - trix.

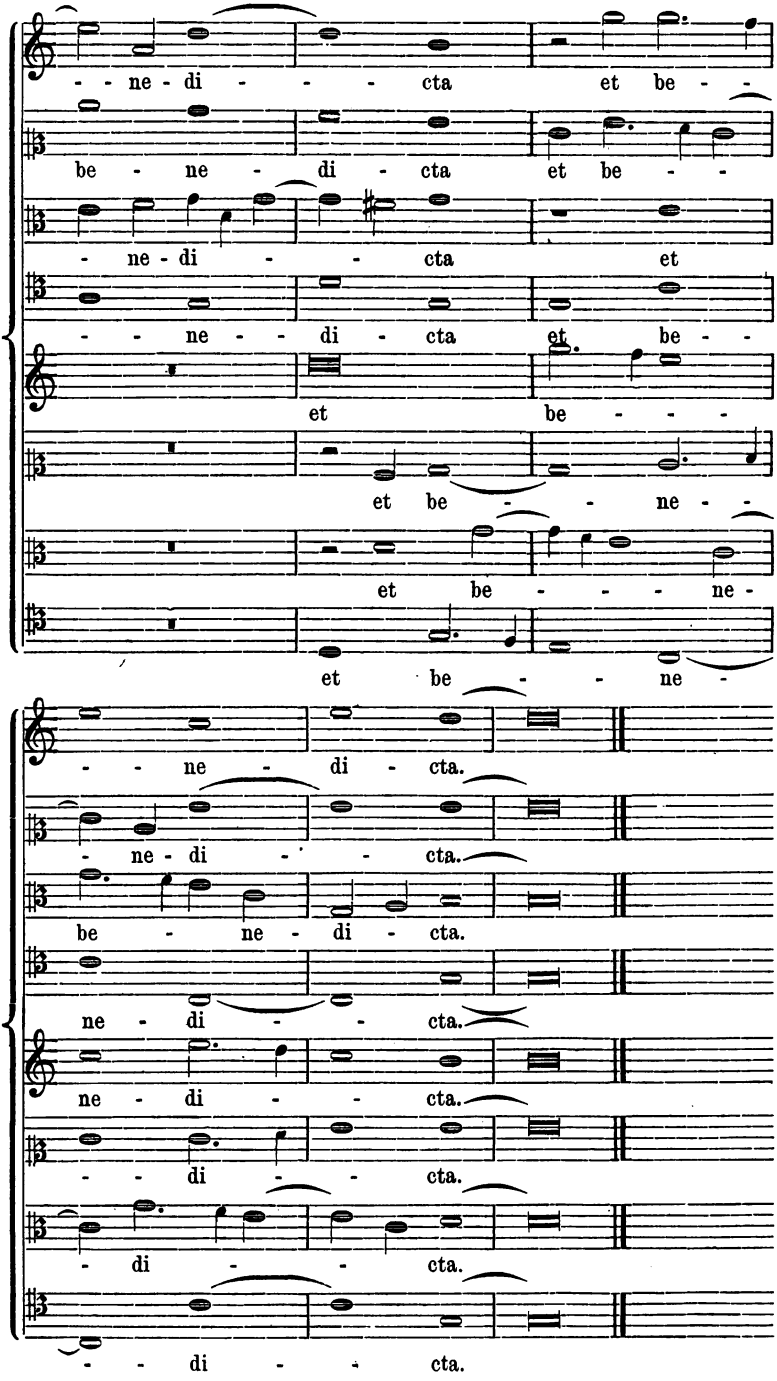

no - stras de - pre - ca - ti - o - nes
no - stras de - pre - ca - ti - o - nes
stras de - pre - ca - ti - o - nes
stras de - pre - ca - ti - o - nes
trix
no-
no - stras de-
trix
no - stras de - - pre-
no - stras de - pre - ca-
ne
ne
ne
ne
stras de - pre - ca - ti - o - nes ne de - spi - ci - as
- pre - ca - ti - o - nes ne de - spi - ci - as
ca - ti - o - - nes ne de - spi - ci - as
ti - o - - - - nes ne de - spi - ci - as


— de - spi - ci - as in ne - ces - si - ta - ti - bus
— de - spi - ci - as in ne - ces - si - ta - ti - bus
— de - spi - ci - as in ne - ces - si - ta - ti - bus
— de - spi - ci - as in ne - ces - si - ta - ti - bus
in ne-
in ne-
in ne - ces-
in ne-
sed
sed a pe - ri - cu-
sed a pe - ri - cu - lis cun -
sed a pe - ri - cu - lis
ces - si - ta - ti - bus
ces - si - ta - ti - bus
- si - ta - ti - bus
ces - si - ta - ti - bus


a pe-ri-cu-lis cun - ctis sed a pe-
lis cun - - - ctis sed
- - ctis sed
cun - ctis sed
sed a pe-ri-cu-
sed a pe-ri- cu-lis
sed a pe-ri- cu-lis cun -
sed a pe-ri- cu-lis cun -
ri- cu - lis cun - ctis
a pe-ri - cu- lis cun - ctis
a pe-ri - cu- lis cun - ctis
a pe- ri - cu-lis cun - ctis
lis cun - ctis li - be-
cun - - ctis li - be-ra nos sem- per li - be-
- - ctis li - be-ra nos sem-per li - be-
- - ctis li - be-ra nos sem- per


li - be - ra nos sem - per vir - go glo - ri-
li - be - ra nos sem - per vir - go glo - ri-
li - be - ra nos sem-per vir - go glo - ri-
li - be - ra nos sem - per vir - go glo - ri-
ra nos sem - per
ra nos sem - per
ra nos sem - per
o - sa li - be-
o - sa li - be-
- o - sa li - be-
o - sa li - be-
li - be - ra nos sem - per
li - be-ra nos sem - per li - be - ra nos sem - per
li - be - ra nos sem-per li - be - ra nos sem-per
li - be - ra nos sem-per


ra nos sem-per vir - - go
ra nos sem-per vir-go - -
ra nos sem-per vir - go
ra nos sem-per vir - go
vir - go glo-ri - o - sa
vir - go glo-ri - o - sa
vir - go glo-ri - - o-sa
vir - go glo-ri - o - sa
glo-ri - o - sa et be - - -
glo-ri - o - sa et
glo-ri - o-sa et be - -
glo-ri - o - sa et be - -
et be - - ne-di - - cta
et be - - ne-di - - cta
et be - - ne-di - cta
et be - - - ne - di - cta


- - ne - di - - - cta et be - -
be - ne - di - cta et be - -
- ne - di - - cta et
- - - ne - - di - cta et be - -
et be - - - -
et be - - - ne - -
et be - - - - ne -
et be - - ne -
- - ne - di - cta.
- ne - di - - cta.
be - ne - di - cta.
ne - di - - cta.
ne - di - - cta.
- - di - - cta.
- di - - cta.
- - di - - cta.

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Einleitung 1

Cap. I. **Lehre vom einfachen Contrapunkt** 4

A. Strenger Satz.

I. Einfacher Contrapunkt zu 2 Stimmen (§§ 1—5) . . . 5

II. „ „ „ 3 „ (§§ 6—10) . . . 19

III. „ „ „ 4 „ (§ 11). 27

B. Freiere Schreibart.

Allgemeines 31

I. Einfacher Contrapunkt zu 2 Stimmen (§§ 12—16) . . 32

II. „ „ „ 3 und 4 Stimmen (§§ 17—20) 38

Cap. II. **Lehre von der Nachahmung** (1. Theil) 41

Ueber die Anlage einer Nachahmung 42

Vom Canon 44

Zweistimmiger Canon.

§ 1. Canon in gerader Bewegung 45

§ 2. Zirkelcanon. 47

§ 3. Canon in der Vergrösserung. 48

§ 4. „ „ „ Verkleinerung 49

§ 5. „ „ „ Gegenbewegung 50

§ 6. Krebsgängiger Canon etc. 51

Analysen.

Duett von Clari 53

Terzett von Palestrina 54

Terzett von Marcello 55

Vierstimmiger Satz von Perti 56

Vom Basso ostinato und der contrapunkt. Variation. . 57

Cap. III. **Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkt** . . 57

I. Doppelter Contrapunkt im strengen Styl 57

§ 1. Doppelter Contrapunkt in der Octave 59

§ 2. „ „ „ „ None 62

§ 3. „ „ „ „ Decime 62

§ 4. „ „ „ „ Undecime 66

§ 5. „ „ „ „ Duodecime 66

§ 6. „ „ „ „ Sext (13) 69

§ 7. „ „ „ „ Septime (14) 70

Urtheile der Theoretiker über die verschiedenen Arten des doppelten Contrapunkts 70

§ 8. Gemischter doppelter Contrapunkt 74

§ 9. Ueber die Anlage eines Satzes, in welchem die doppelten Contrapunkte in der 8., 10. und 12. zur Anwendung kommen können 75

Seite

Analyse eines Duetts von O. di Lasso 77
II. Drei- und vierfacher Contrapunkt im strengen Styl. 80
§ 10. In der Octave 80
§ 11. Vielgestaltiger Contrapunkt 84
III. Die freie Schreibart in ihrer Anwendung auf die doppelten und mehrfachen Contrapunkte 84
§ 12. Der doppelte Contrapunkt. Füllstimmen 85
§ 13. Der drei- und vierfache Contrapunkt in der 8 . . . 87
Cap. IV. **Fortsetzung der Lehre von der Nachahmung.**
Drei- und vierstimmger Canon.
§ 1. Canon im Einklang und der Octave 88
§ 2. Canon in andern Intervallen. 91
Zirkelcanons 95
§ 3. Canon in Vergrösserung und Verkleinerung 97
§ 4. Canon in Gegenbewegung. 97
§ 5. Canon zum Umkehren in Gegenbewegung und vierstimmiger krebsgängig umgekehrter Canon 98
§ 6. Doppelcanon in gerader Bewegung 99
§ 7. Doppelcanon in Gegenbewegung 100
§ 8. Canone al sospir. 101
§ 9. Ueber einzeilige Notirung eines Canons. — Climax . 101
§ 10. Räthselcanon 104
§ 11. Rückblick auf die Lehre vom Canon. 105
Cap. V. **Lehre von der Fuge** 106
A. Die einfache Fuge 106
§ 1. Vom Thema 107
§ 2. Von der Antwort 109
§ 3. Vom Contrapunkt 120
§ 4. Vom Wiederschlag 121
§ 5. Vom Zwischensatz 123
§ 6. Ueber die Anlage einer Fuge. — Rivolto della Fuga. — Vom Orgelpunkt. — Text in der Vocalfuge. — Fuga obligata 125
Analyse einer zweistimmigen Fughette. 126
B. Die Doppelfuge etc. 128
Cap. VI. **Vielstimmiger Satz.**
§ 1. Fünfstimmiger Satz. 130
§ 2. Sechsstimmiger Satz 131
§ 3. Achtstimmiger Satz. 131
§ 4. Schluss 132

Das Register zu den Notenbeispielen steht vor denselben.

117690143 E

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
MUSIC LIBRARY

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

AUG 11 1984

INTERLIBRARY LOAN

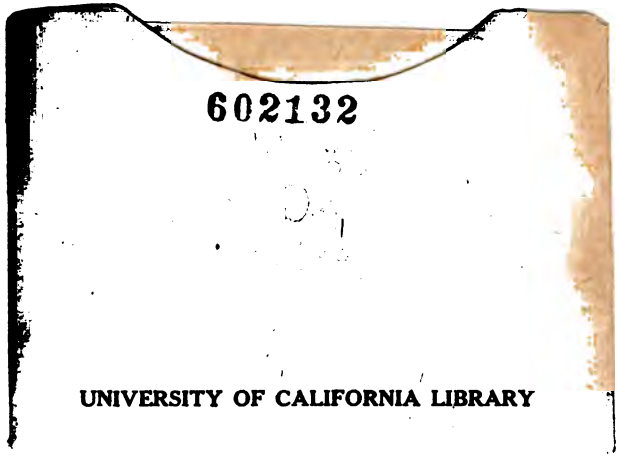
MAR 18 1991

UNIV. OF CALIF., BERK.

NOV 22 2001

LD 21-50m-4,'63
(D6471s10)476

General Library
University of California
Berkeley


602132

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley